

# Die Dramaturgie des Sterbens

Der Tod im deutschsprachigen Drama von 1768 bis 1849

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades

**Doktor der Philosophie (Dr. phil.)**

eingereicht an der Philosophischen Fakultät II

der Humboldt-Universität zu Berlin

von

**M.A. Benjamin Herbst**

Prof. Dr.-Ing. Dr. Sabine Kunst

Präsidentin  
der Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr. Ulrike Vedder

Dekanin  
der Philosophischen Fakultät II

Datum der Einreichung: 5.12.2016

Datum der Disputation: 27.9.2017

Gutachterinnen und Gutachter:

1. Prof. Dr. Steffen Martus

2. Prof. Dr. Ethel Matala de Mazza

## **Zusammenfassung**

Die Promotionsarbeit untersucht ca. 600 Stücke aus der Zeit von den ersten Vorläufern des Sturm und Drang bis zur Märzrevolution auf die Darstellung und die dramaturgische Funktion des Todes. Nachdem sie zunächst klärt, auf welche Weise der Tod dem Publikum bzw. dem Leser vermittelt wird, folgt eine Untersuchung im Hinblick auf vier verschiedene Aspekte: Struktur, Sprechakte, Szenenbilder und Figuren. Dabei werden unter anderem der Einfluss der Position des Todes im Stück auf dessen Darstellung geklärt, die typischen Merkmale des Sterbemonologs erläutert, das Arrangieren von Leichen im Szenenbild beschrieben und das Verhältnis des Todes von Haupt- und Nebenfiguren untersucht. In einem abschließenden Teil werden die einzelnen Ergebnisse zu einer Dramaturgie des Sterbens verknüpft und deren Leitlinien herausgearbeitet.

## **Abstract**

The dissertation examines about 600 plays from the time of the first precursors of the Sturm und Drang up to the March Revolution on the depiction and dramaturgical function of death. After first clarifying the way in which death is conveyed to the public or the reader, an investigation follows with regard to four different aspects: structure, speech acts, scene images and characters. Among other things, it clarifies the influence of the position of death in the play on its representation, explains the typical features of the death monologue, describes the arrangement of corpses in the scene and examines the relationship between the death of main and minor characters. In a concluding part, the individual results are linked to a dramaturgy of dying and its guidelines are explained.

## Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort .....	9
1.1. Zielsetzung .....	9
1.2. Das Drama .....	12
1.3. Untersuchter Zeitraum .....	18
1.4. Originalität der untersuchten Dramen .....	20
1.5. Auswahl der Stichprobe .....	22
1.6. Der Tod .....	26
1.7. Struktur und Vorgehen .....	28
1.8. Umgang mit Primär- und Sekundärliteratur .....	30
1.9. Erläuterung wichtiger Begriffe .....	35
1.9.1. Imaginäre Bühne .....	35
1.9.2. Handlung und Vorgeschichte .....	35
1.9.3. Figurenkonstellation und Figurenkonfiguration .....	35
1.9.4. Haupt- und Nebenfiguren .....	36
1.9.5. Positiv und negativ bewertete bzw. dargestellte Figuren .....	37
1.9.6. Szene und Auftritt .....	38
1.9.7. Szenenbeschreibung und Regieanweisung .....	39
1.9.8. Bühnenstück und Lesedrama .....	39
2. Todeszeichen .....	41
2.1. Das Barockdrama .....	42
2.2. 18. Jahrhundert bis zum Sturm und Drang .....	44
2.3. Todeszeichen von 1768 bis 1849 .....	51
2.3.1. Hinrichtungen .....	51
2.3.2. Erstechen und Vergiften .....	60
2.3.3. Erschießen .....	68
2.3.4. Der Tod auf dem Schlachtfeld .....	72
2.3.5. Krankheiten, Hunger und Durst .....	75

2.3.6. Altersschwäche .....	80
2.3.7. Sturz aus großer Höhe .....	82
2.3.8. Ertrinken .....	86
2.3.9. Verbrennen .....	91
2.3.10. Tod aus psychischem Schmerz .....	94
2.3.11. Scheintod .....	103
2.3.12. Tod durch übernatürliche Wesen .....	112
2.4. Todeszeichen in Lesedramen .....	114
2.5. Zusammenfassung .....	124
3. Struktur .....	127
3.1. Vorgeschichte .....	127
3.1.1. Der Rückkehrer als Retter .....	127
3.1.2. Lustspiele .....	127
3.1.3. Schicksalsdramen .....	131
3.2. Anfang .....	133
3.3. Mitte .....	136
3.4. Ende .....	138
3.5. Nach dem Ende der Handlung .....	146
3.6. Mehrteilige Stücke .....	152
3.7. Dramenlänge .....	155
4. Sprechakte .....	157
4.1. Letzte Worte und Sterbemonologe .....	157
4.1.1. Die Bösen und die Sünder .....	159
4.1.1.1. Sünde aus Schwachheit .....	159
4.1.1.2. Reuige Sünder und göttliche Gnade .....	160
4.1.1.3. Stolz und Lebensmüdigkeit des Bösen .....	167
4.1.1.4. Die Angst der Hölle vor dem Sünder .....	170
4.1.2. Die Guten .....	171
4.1.2.1. Die Erklärung der guten Absicht .....	171

4.1.2.2. Freiwilligkeit und Nachahmung .....	172
4.1.2.3. Recht gegen Unrecht .....	176
4.1.2.4. Die Sorge um die Angehörigen .....	177
4.1.2.5. Singend in den Tod.....	178
4.1.3. Moralisch ambivalente Figuren .....	180
4.1.3.1. Gute Absichten und schlechte Handlungen .....	180
4.1.3.2. Sterben für die Liebe .....	182
4.1.3.3. Festlegung ambivalenter Figuren .....	185
4.1.3.4. Der stille Tod der Nebenfiguren.....	186
4.1.3.5. Die Parodie des Sterbens .....	188
4.1.3.6. Die unschuldig Verachteten .....	192
4.1.4. Zusammenfassung .....	195
4.2. Totenklagen .....	196
4.2.1.1. Liebende .....	197
4.2.1.2. Familienangehörige .....	207
4.2.1.3. Andere Figuren.....	209
4.3. Die Anklage des Mörders .....	214
4.3.1. Anklagereden gegen Fürsten .....	215
4.3.2. Die Macht zu Strafen.....	226
4.3.3. Die Ohnmacht des Anklägers .....	229
4.3.4. Anklagereden im Vormärz .....	234
4.4. Trost .....	236
4.5. Geständnisse .....	238
4.5.1. Das freiwillige Mordgeständnis .....	238
4.5.1.1. Eine vergebliche Geste der Reue.....	238
4.5.1.2. Dramaturgische Funktionen .....	242
4.5.1.3. Motivation des freiwilligen Geständnisses .....	243
4.5.1.4. Das Geständnis als Teil der Strafe.....	244
4.5.2. Durch Zwang oder Beweise motivierte Geständnisse .....	245

4.5.3. Geständnisse in Schicksalsdramen .....	247
4.6. Todesurteile .....	247
4.6.1. Die Gerichtsverhandlung .....	248
4.6.2. Die private Urteilsbegründung .....	250
4.6.3. Die Benachrichtigung des Verurteilten .....	250
4.6.4. Die öffentliche Urteilsverkündung .....	251
4.6.5. Gerechtfertigte Todesurteile .....	252
4.7. Flehen um Gnade.....	253
4.7.1. Um das eigene Leben flehen .....	253
4.7.1.1. Kinder .....	254
4.7.1.2. Schurken.....	256
4.7.1.3. Komische Figuren .....	257
4.7.2. Flehen für andere.....	262
4.7.3. Flehen für die Gemeinschaft .....	266
4.8. Der Todesbericht .....	272
4.9. Todesdrohungen .....	282
4.9.1. Todesdrohungen gegen einzelne Figuren.....	282
4.9.2. Todesdrohungen gegen Gruppen.....	283
4.9.3. Die Gebote der Herrscher .....	286
4.10. Weissagungen, Orakelsprüche und Vorahnungen.....	286
5. Szenenbilder .....	290
5.1. Szenenbilder in Sterbeszenen und Szenen mit Leichen .....	290
5.1.1. Todesorte .....	290
5.1.2. Ausstattung des Bühnenbildes.....	293
5.1.3. Die Tatwaffe.....	295
5.1.4. Der Sterbende und der Leichnam .....	297
5.1.5. Figurenanordnung.....	301
5.1.5.1. Figurenanordnung in Schlussbildern.....	301
5.1.5.2. Figurenanordnung vor dem Schlussbild .....	316

5.1.6. Hinrichtungsszenen .....	320
5.1.7. Aufbahrungsszenen .....	329
5.2. Auf den Tod verweisende Szenenbilder .....	336
5.2.1. Friedhöfe, Gräfte, Gräber .....	336
5.2.2. Richtplätze .....	350
5.2.3. Auf den Tod verweisende Elemente in Szenenbildern .....	353
5.3. Tödliche Szenenbilder .....	357
5.3.1. Gift und vergiftete Lebensmittel .....	357
5.3.2. Auratisierte Gegenstände, Geister und Wettereffekte im Schicksalsdrama .....	363
5.3.3. Tödliche Landschaften und tödliches Wetter .....	378
5.3.3.1. Das Meer .....	378
5.3.3.2. Felsen .....	384
5.3.3.3. Wälder und Einöden .....	392
6. Figuren .....	397
6.1. Haupt- und Nebenfiguren .....	397
6.1.1. Größtmöglicher Abstand .....	399
6.1.2. Der Repräsentant der Masse der Toten .....	407
6.1.3. Der Tod als Mittel zur Charakterisierung seines Verursachers .....	413
6.1.4. Der Tod als Mittel zur Charakterisierung Unbeteiligter .....	419
6.1.5. Der Tod als Mittel zur Motivierung der Handlung .....	420
6.1.6. Der Hauptfigur treu bis in den Tod .....	422
6.1.7. Die Reihenfolge der Todesfälle .....	425
6.1.8. Die Handlanger der Bösen .....	428
6.1.9. Unabhängige Todesdarstellung bei Nebenfiguren .....	432
6.2. Protagonisten und Antagonisten .....	437
6.3. Angehörige und Nahestehende .....	445
6.3.1 Familie .....	445
6.3.1.1 Rache für Vergewaltigungen .....	445
6.3.1.2. Ermordung als Gefallen .....	450

6.3.1.3. Konkurrenzkämpfe in der Familie.....	451
6.3.1.4. Die Befehle der Eltern.....	454
6.3.1.5. Kindsmord.....	458
6.3.1.6. Elternmorde.....	466
6.3.1.7. Schwestern und ihre Brüder.....	472
6.3.1.8. Inzest.....	475
6.3.2. Liebende.....	480
6.3.3. Freundschaften.....	488
6.4. Figurentypen mit besonderer Beziehung zum Tod.....	488
6.4.1. Herrscher.....	488
6.4.2. Geistliche.....	492
6.4.3. Bürgermeister und ihre Bürger.....	494
6.4.4. Richter, Verteidiger, Ankläger.....	498
6.4.5. Henker.....	503
6.4.6. Krieger.....	506
6.4.7. Auftragsmörder und Banditen.....	512
7. Die Dramaturgie des Sterbens.....	521
7.1. Willentlichkeit und der Ausschluss des Zufalls.....	522
7.2. Der Nutzen des Todes für die Nachwelt.....	526
7.3. Emotionale Wirkung auf das Publikum.....	532
7.3.1. Theoretische Ansätze.....	532
7.3.2. Identifikation mit der leidenden Figur.....	540
7.2.3. Leid und Erhabenheit.....	542
7.3.4. Zusammenspiel von Emotionen in der Sterbeszene.....	546
7.3.5. Die Auflösung des Zorns.....	548
7.3.6. Der Ausschluss von Freude und Komik.....	551
7.3.7. Qualität der Emotionen.....	556
7.3.8. Emotionale Reinigung.....	563
7.3.9. Zusammenfassung.....	564



7.4. Die moralische Botschaft des Todes .....	566
7.4.1. Moralische Verurteilung und abschreckende Wirkung .....	566
7.4.2. Vorbildfunktion und das Lob des Toten.....	568
7.4.3. Tödliche Wertvorstellungen .....	574
7.5. Die Glorifizierung des Todes .....	580
7.5.1. Der Tod als Sieg über den Unterdrücker .....	580
7.5.2. Glorifizierung realer Personen und Gemeinschaften.....	585
7.5.3. Die Wertlosigkeit des Lebens.....	589
7.5.4. Die Macht über Leben und Tod und der Mut zu sterben.....	592
7.6. Die Überwindung des Todes .....	599
7.6.1. Der Wert des Lebens .....	599
7.6.2. Die Motive des Sterbenden .....	602
7.6.3. Der Sinn der Existenz.....	606
7.6.4. Die Dramaturgie des Sterbens.....	618
8. Nachwort .....	622
9. Anhang .....	629
9.1. Ergebnisse der Untersuchung zu Häufigkeit einzelner Gattungen .....	629
9.2. Verzeichnis der in den Stichproben enthaltenen Stücke .....	638
9.3. Verzeichnis verwendeter dramatischer Primärliteratur .....	685
9.4. Verzeichnis verwendeter Sekundärliteratur und weiterführender Literatur .....	705

## 1. Vorwort

### **1.1. Zielsetzung**

Der Hauptzweck der vorliegenden Arbeit ist die Schaffung eines grundlegenden Wissens über den dramaturgischen Umgang mit dem Tod im untersuchten Zeitraum von 1768 bis 1849. Es geht dabei in erster Linie um eine Bestandsaufnahme dramaturgischer Phänomene und Vorgehensweisen. Die Arbeit folgt dabei keiner durchgehenden Argumentation und es ist nicht ihr Ziel die einzelnen Beobachtungen in ihren historischen Kontext zu einzuordnen. Es soll auch keine Interpretation einzelner Werke geliefert oder die besondere dramaturgische Bedeutsamkeit der Todesdarstellung in den untersuchten Texten erwiesen werden. Ziel des Hauptteils der Arbeit ist es zunächst lediglich festzustellen, wie in den Stücken des untersuchten Zeitraums mit dem Tod im Allgemeinen umgegangen wird und welche dramaturgischen Normen und Möglichkeiten in Zusammenhang mit der Todesdarstellung existieren. Die Absicht liegt dabei eher darin anderen Arbeiten bei der Interpretation dramatischer Texte Hilfe zu leisten und als Anregung für weiterführende Fragestellungen zu dienen, als selbst Textinterpretationen durchführen und belegen zu wollen. Dennoch kann nicht vollständig auf solche Deutungsansätze verzichtet werden. Wenngleich das Ziel hauptsächlich in einer Bestandsaufnahme besteht, muss sich die vorliegende Arbeit mit komplexen inhaltlichen Zusammenhängen auseinandersetzen, die nicht ohne jegliche Interpretation erfasst werden können. Ich beschränke mich aber in der Regel auf die Interpretation der einzelnen in Zusammenhang mit dem Thema dieser Arbeit stehenden dramaturgischen Elemente und Verfahrensweisen, insoweit eine solche Interpretation zu deren Erfassung und Abgrenzung notwendig erscheint. Von der Einordnung in größere Zusammenhänge sehe ich ab, soweit dies im konkreten Fall möglich ist.

Eine solche Einschränkung ist meiner Ansicht nach schon deshalb notwendig, da bisher noch nicht genug über den dramaturgischen Umgang mit dem Tod bekannt ist, um weiterführende Zusammenhänge herstellen. Der untersuchte Zeitraum enthält viele kanonische Werke mit vielen berühmten und viel behandelten Todesszenen. Man denke beispielsweise an die Hinrichtungen in Büchners *Dantons Tod*, den Mord an Holofernes in Hebbels *Judith* oder daran, wie Emilia Galotti ihren eigenen Vater dazu überredet, sie zu töten. Nichtsdestotrotz fehlt es bis heute an der nötigen empirischen Grundlage, um mit Sicherheit sagen zu können, was an solchen Todesszenen das Besondere ist und was den dramaturgischen Konventionen geschuldet ist. Vor der Herstellung eines solchen Wissens gibt sich jeder Versuch die dramaturgische Todesdarstellung solcher Stücke in größere soziologische und historische

Zusammenhänge einzuordnen der Willkür preis, da nicht geklärt werden kann, inwiefern die ausgewählten Textbeispiele überhaupt geeignet sind ihre Zeit zu repräsentieren. Die vorliegende Arbeit soll diese Grundlage liefern, indem sie eine Stichprobe von über fünfhundert Stücken auf ihren Umgang mit dem Tod untersucht. Die Todesdarstellung im Drama ist ein vielschichtiger Untersuchungsgegenstand, bei dem von den Dialogtexten der Figuren über ihre Handlungen bis hin zur Gestaltung des Bühnenbildes und sprachlichen Feinheiten in den Regieanweisungen verschiedene Aspekte in ganz unterschiedlichen Kontexten behandelt werden müssen, etwa in Lustspielen und in Tragödien, in Bühnenstücken und in Lesedramen, bei einer Darstellung auf und neben der Bühne. Es ist daher ein Thema, dessen Erforschung einer so umfangreichen Textgrundlage bedarf, wenn nicht die Zufälligkeit der Textauswahl zu großen Einfluss auf die Ergebnisse haben soll oder lediglich gängige Vorurteile, basierend auf Untersuchungen einiger weniger kanonischer Werke, reproduziert werden sollen.

Mit der Untersuchung einer so großen Textmenge verbinde ich aber noch einen Nebenzweck, nämlich aufzuzeigen, wie sehr sich das Bild von der Literatur eines bestimmten Zeitraums ändert, wenn man es nicht auf den wenigen kanonischen Werke aufbaut, sondern die breite Masse der vermeintlichen Trivial- und Unterhaltungsliteratur miteinbezieht. Gerade dann, wenn man davon ausgeht, dass die heute kanonischen Werke berechtigterweise anderen, vergessenen Texten vorgezogen werden, eignen sie sich schließlich desto weniger dazu ihre Zeit zu repräsentieren, denn dies würde bedeuten, dass es sich eben um Ausnahmefälle handelt, die aus der Masse literarischer Produktionen herausragen. Um einen Eindruck von der Literatur einer Zeit zu erhalten, wäre demnach die Untersuchung kanonischer Werke ein Weg, der in die Irre führt. Gerade weil im gewählten Bereich ein seit so langer Zeit gefestigter und gut erforschter Kanon existiert, eignet er sich besonders gut zu zeigen, inwieweit sich das auf kanonischen Werken basierende Bild der Literaturgeschichte von demjenigen unterscheidet, das man erhält, wenn man sich an der breiten Masse an Texten orientiert, die in der untersuchten Zeit entstanden sind, und nicht an den wenigen, die sich in späteren Zeiten durchgesetzt haben. Nichtsdestotrotz bleibt die Arbeit aber am primären Ziel der Bestandsaufnahme ausgerichtet.

Diese Zielsetzung der vorliegenden Arbeit erfordert, sich zunächst einmal der Untersuchung einzelner Elemente und Phänomene zu widmen, die auf den ersten Blick klein und unscheinbar, eventuell auch banal erscheinen mögen, und diese anhand des Textkorpus der Stichprobe auf Konventionen, aber auch auf Abweichungen und die Kontexte, in denen diese auftreten, zu überprüfen. In manchen Fällen werden diese Untersuchungen zu neuen und

überraschenden Erkenntnissen führen, in anderen wiederum werden die untersuchten dramaturgischen Elemente auch nach genauerer Überprüfung unscheinbar und banal bleiben. Eine Untersuchung, die unvoreingenommen sein will, muss auch ergebnisoffen sein und akzeptieren, dass die Dinge manchmal tatsächlich nur das sind, was sie auf den ersten Blick zu sein scheinen. Für die Schaffung eines grundlegenden Wissens über den Umgang mit dem Tod in den untersuchten Dramen ist aber auch die Erkenntnis wertvoll, dass bestimmte Elemente gewöhnlich sind und auf unspektakuläre Weise erklärt werden können.

Am Ende der Arbeit werde ich in einem gesonderten Kapitel versuchen, über die Zielsetzung der Bestandsaufnahme hinauszugehen. Nachdem in den vorhergehenden Kapiteln das nötige Grundwissen hergestellt wurde, soll in diesem abschließenden Kapitel zumindest ein Teil der zuvor gemachten Beobachtungen zusammengefasst und einer gemeinsamen Deutung unterzogen werden. Meine Intention ging dabei ursprünglich dahin aus den erfassten dramaturgischen Phänomenen eine Geschichte des Todes in der dramatischen Literatur des untersuchten Zeitraums zu gewinnen. Ausgehend unter anderem von den Thesen Foucaults in *Überwachen und Strafen* über die Entwicklung der Strafsysteme im 18. und 19. Jahrhundert nahm ich an, eine vergleichbare Entwicklung an den untersuchten dramatischen Texten nachvollziehen zu können, was sich jedoch als Irrtum herausstellte. Es mag einzelne Texte geben, die für die Möglichkeit einer solchen Geschichte zu sprechen scheinen, aber betrachtet man die breite Masse der Texte, ist eine solche Annahme unhaltbar. Dies gilt jedoch nicht nur für den Versuch eine Geschichte der dramatischen Texte zu schreiben, die sich an den Thesen Foucaults orientiert. Die Todesdarstellung im untersuchten Textkorpus weist generell durch den gesamten untersuchten Zeitraum hindurch eine zu große Konstanz auf, um von einer durchgehenden literaturgeschichtlichen Entwicklung sprechen zu können. Allenfalls sind einzelne temporär auftretende Phänomene auszumachen, deren Verbreitung aber zu gering ist, um sie als Basis einer Literaturgeschichte zu gebrauchen. Auch die Unterschiede zwischen Epochen wie Sturm und Drang, Romantik, Klassik oder Biedermeier verschwimmen bei der Untersuchung eines so großen Textkorpus, zumindest im Hinblick auf die dramatische Todesdarstellung. Anstatt nach Unterschieden zu suchen, habe ich deshalb das Augenmerk auf die Konstanten gerichtet, habe herauszuarbeiten versucht, was die untersuchten Texte über den gesamten Zeitraum hinweg miteinander verbindet und wo die dramaturgischen Gründe für diese Gemeinsamkeiten zu suchen sind. Das Resultat war die Skizzierung jener „Dramaturgie des Sterbens“, die nun dieser Arbeit ihren Titel verleiht.

Wenngleich das Schlusskapitel viele Beobachtungen der vorangehenden Kapitel zusammenfasst, sollte man es dennoch nicht als ein Fazit der Arbeit betrachten. Der Hauptteil

der Arbeit und das Schlusskapitel verfolgen voneinander getrennte Zielsetzungen und sollten somit auch als getrennte Teile betrachtet werden. Der Hauptteil hat das Ziel eine Basis für weiterführende Interpretationen zu bilden, das Schlusskapitel ist selbst eine solche weiterführende Interpretation. Da der Hauptteil aber offen für die verschiedensten interpretatorischen Ansätze ist, ist das Schlusskapitel letztlich nicht mehr als die Realisierung einer Möglichkeit unter vielen anderen. Es handelt sich lediglich um einen Versuch zu demonstrieren, wie die vorausgehende Bestandsaufnahme interpretatorisch genutzt werden kann. Dabei hätte auch auf andere Weise vorgegangen und ein anderer Aspekt des dramaturgischen Umgangs mit dem Tod in den Vordergrund gerückt werden können.

## **1.2. Das Drama**

Gegenstand der vorliegenden Forschungsarbeit sind ausschließlich dramatische Texte, nicht deren Aufführung. Konventionen und Möglichkeiten der Inszenierung der Texte im untersuchten Zeitraum werden zwar behandelt, aber nur insoweit, als diese Einfluss auf die Gestalt des Textes haben. Der Tatsache, dass ein Großteil der Dramen für die Bühne geschrieben und ihren Bedingungen angepasst wurden, kann sich auch eine Untersuchung nicht verschließen, die sich auf das Drama als literarische Textgattung konzentriert. Zeitgenössische dramentheoretische Texte, Rezensionen, Berichte von Aufführungen, biographische Daten über den Autor, Briefe und andere persönliche Dokumente, die mit ihm in Zusammenhang stehen, und andere Textzeugnisse können im Einzelfall herangezogen werden, wenn sie einen Erkenntnisgewinn hinsichtlich des dramatischen Textes versprechen. In erster Linie konzentriert sich die Arbeit jedoch auf die Primärtexte. Nur dann, wenn diese wichtige Fragen offen lassen, werden die Antworten andernorts gesucht.

Die Dramen selbst sollen also klar im Vordergrund stehen. Dies führt zu der Frage, was im Kontext dieser Arbeit unter dem Begriff „Drama“ zu verstehen ist. Zunächst einmal ist festzuhalten, dass die Begriffe „Drama“ und „dramatischer Text“ im Folgenden weitestgehend synonym verwendet werden. In bestimmten Kontexten mag es zwar von Vorteil sein das Drama als eine Einheit von Text und Aufführung zu verstehen, als ein komplexes Konstrukt multimedialer Zeichen zu begreifen oder den Fokus gänzlich auf die Inszenierung zu verlagern.<sup>1</sup> Dem Forschungsgegenstand dieser Arbeit ist eine auf den Text fixierte Definition des Dramenbegriffes jedoch schlicht angemessener. Ein beachtlicher Teil der Dramen, die im Folgenden behandelt werden, kam vermutlich nie zur Aufführung, einige von ihnen waren auch nie zur Aufführung vorgesehen, sondern als Lesedramen konzipiert und

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu Pfister, Manfred: Das Drama. 11. Auflage. München 2001. S. 30-35.

wurden von dem zeitgenössischen Publikum auch so aufgenommen. Diesen Stücken, die nie dazu gedacht waren mehr als Text zu sein, wird man nicht gerecht, wenn man versucht sie im Hinblick auf ihre angebliche Multimedialität zu untersuchen. Verwendet man eine solche Definition des Dramenbegriffs, kommt man kaum umhin diese ‚Lesedramen‘ entweder gänzlich aus der Reihe der Dramen auszuschließen oder sie zumindest als unvollständig, als bloßes Fragment dessen, was ein ‚echtes‘ Drama ausmacht, aufzufassen. Bernhard Asmuth etwa vertritt die Ansicht, der dramatische Text fände „seine wahre Bestimmung [...] erst auf der Bühne. Als bloßes »Lesedrama« bleibt jedes Stück unvollendet.“<sup>1</sup> Ob man sich einer solchen Meinung anschließt oder nicht: Wenn man sich mit den gedruckten Veröffentlichungen im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert beschäftigt, ist sie jedenfalls nicht hilfreich. Auf dem heutigen Buchmarkt mögen dramatische Texte kaum noch eine Rolle spielen, damals aber waren sie sehr erfolgreich und konnten zumindest für die populäreren Autoren äußerst einträglich sein. Adolph Müllner erhielt beispielsweise vom Verleger Cotta für die Rechte an einer einzigen Auflage des Stückes *Die Albaneserin* (1820) einen sogenannten „Ehrensold“ von dreitausend sächsischen Talern<sup>2</sup>, zu einer Zeit, als der Wochenlohn eines Webermeisters etwa sechs Taler betrug.<sup>3</sup> Zudem sollte man nicht vergessen, dass auch eine ganze Reihe der kanonischen Dramen des untersuchten Zeitraums wie Goethes *Faust*, Büchners *Dantons Tod*, oder der Großteil der Stücke Christian Dietrich Grabbes alle erst Jahrzehnte nach ihrer Entstehung und dem Tod ihres Autors auf die Bühne kamen. Angesichts dessen scheint mir eine Abwertung des Lesedramas im Vergleich zum Bühnenstück nicht zu rechtfertigen zu sein.

Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich also auf das Drama als literarische Textgattung. Damit ist als Nächstes zu klären, welche Teile des gedruckt veröffentlichten Dramas zum Kern- bzw. Haupttext zu rechnen und welche als Nebentext aufzufassen sind. Die damaligen Druckfassungen bestehen nicht einfach aus dem Dialog, sie können darüber hinaus über eine Vielzahl weiterer Bestandteile verfügen: Szenenbeschreibungen und Regieanweisungen, Akt- und Auftrittsangaben, Markierungen des Sprechers im Dialogtext, Vor- und Nachworte, Widmungen, ein Motto, ein Personenverzeichnis, ein Verzeichnis der Druckfehler, historische Anmerkungen, Werbung für andere Texte desselben Autors oder Verlages und natürlich die Titelseite, die neben dem Titel in der Regel eine Gattungszuschreibung sowie Angaben zum Verfasser enthält, wobei es sich bei letzteren

---

<sup>1</sup> Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Siebte Auflage. Stuttgart und Weimar 2009. S. 10.

<sup>2</sup> Müllner, Adolph: Müllner's dramatische Werke. 8. Theil. Meine Lämmer und ihre Hirten. Wolfenbüttel 1828. S. 55/56.

<sup>3</sup> Siehe Kiesewetter, Hubert: Die Industrialisierung Sachsens. Ein regional-vergleichendes Erklärungsmodell. Stuttgart 2007. S. 377.

sowohl um einen Namen als auch um anonyme Angaben handeln kann, etwa „vom Verfasser des [...]“. In der Forschungsliteratur werden zum Teil nur die Dialoge als Haupttext betrachtet und schon die Regieanweisungen dem Nebentext zugerechnet.<sup>1</sup> Auch hierbei handelt es sich um eine Unterteilung, die in gewissen Kontexten durchaus sinnvoll ist, aber nicht im Kontext dieser Arbeit. Wenn man von der Aufführungssituation ausgeht, so ist der Dialogtext der einzige Teil des Textes, der vom Publikum rezipiert wird. Alle anderen Textbestandteile dienen allenfalls der Festlegung oder Vorbereitung außersprachlicher Aspekte des Dramas, durch deren Wahrnehmung in der Aufführung das Publikum schwerlich auf den Wortlaut der Textvorlage schließen kann. Untersucht man hingegen den Damentext als literarisches Werk, so wirkt es wie reine Willkür Regieanweisungen und Szenenbeschreibungen gegenüber dem Dialogtext abzuwerten, obgleich all diese Textbestandteile gleichwertig rezipiert werden. Anders als vielleicht bei einem Nachwort oder einer Fußnote ist bei Regieanweisungen und Szenenbeschreibungen nicht davon auszugehen, dass der Leser sie schlicht ignorieren könnte. Sie werden gemeinsam mit dem Dialogtext in einer linearen Abfolge rezipiert und man würde der damit verbundenen Leseerfahrung nicht gerecht werden, sondern diese in Fragmente zersplittern, wenn man solche Textbestandteile ausschließt.

Bei einer rein literaturwissenschaftlichen Untersuchung dramatischer Texte erscheint die Unterscheidung zwischen Paratext und Basistext bzw. Werk und Beiwerk, wie sie von Gérard Genette eingeführt wurde, deshalb möglicherweise sinnvoller.<sup>2</sup> Allerdings kann man sich auch in diesem Fall darüber streiten, wie Genettes Einteilung sinnvoll auf die Bestandteile eines dramatischen Textes anzuwenden ist. Im Hinblick auf die Zielsetzung dieser Arbeit ist es aber nicht nötig, sich im Detail mit sämtlichen möglichen Textbestandteilen der Druckfassungen der Stücke auseinanderzusetzen. Es genügt an dieser Stelle festzustellen, dass in der vorliegenden Arbeit Regieanweisungen und Szenenbeschreibungen zum Kerntext<sup>3</sup> des Dramas hinzugerechnet werden, Texte wie Vor- und Nachwort oder Widmungen hingegen nicht. Es mag im Folgenden das eine oder andere Stück behandelt werden, in dem bei bestimmten Textbestandteilen strittig ist, ob sie dem Kerntext zuzurechnen sind. Dies wird dann jeweils anhand des konkreten Falls erläutert, sofern dies im jeweiligen Untersuchungskontext von Bedeutung ist.

---

<sup>1</sup> Vgl. Pfister: Das Drama. S. 35.

<sup>2</sup> Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main und New York 1987.

<sup>3</sup> Ich verwende hier absichtlich diesen weniger vorbelasteten Begriff, um deutlich zu machen, dass dieser sich weder mit der üblichen Definition des Haupttextes noch notwendigerweise mit dem Begriff des Werks oder Basistextes nach Genette deckt.

Damit ist nun grob geklärt, welche Textbestandteile dem Drama zugerechnet werden sollen. Die Definition des Dramenbegriffs, der im Folgenden Verwendung finden soll, steht aber noch aus. Was bedeutet „Drama“ bezogen auf eine literarische Gattung? Als eine notwendige Bedingung dafür, dass ein Text dieser Gattung zugerechnet werden kann, soll das sogenannte Redekriterium gelten: Der Text muss zum Großteil aus direkter Figurenrede bestehen. In Bezug auf Stücke des 20. und 21. Jahrhunderts mag dieses Kriterium fragwürdig sein, weil es Stücke gibt, die über keinerlei direkte Figurenrede verfügen.<sup>1</sup> Gerade das postmoderne Theater der vergangenen Jahrzehnte hat die gängigen Vorstellungen davon, was ein Drama ausmacht, auf verschiedene Weise in Frage gestellt und die Forschung hat dem durch verschiedene Ansätze zur Anpassung des Dramenbegriffs Rechnung getragen, in Arbeiten wie Gerda Poschmanns *Der nicht mehr dramatische Text* oder Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater*.<sup>2</sup> Im Kontext der vorliegenden Arbeit sind solche neueren Ansätze jedoch ineffizient, da sie sich Problemen stellen, die im hier untersuchten Textkorpus gar nicht auftreten. Ihre Terminologie ist deshalb viel komplexer und ihre Unterscheidungen sind viel feiner, als es für den Forschungsgegenstand dieser Arbeit notwendig ist. So gibt es unter den registrierten Texten, die im untersuchten Zeitraum als Dramen vermarktet wurden<sup>3</sup>, keinen einzigen Fall, in dem die direkte Rede nicht den Großteil des dramatischen Kerntextes ausmachen würde, geschweige denn einen Fall, in dem gänzlich auf die direkte Rede verzichtet würde. Da hier kein allgemeingültiger Dramenbegriff definiert werden, sondern lediglich ein Arbeitsbegriff geschaffen werden soll, mit dem sich das zu bewältigende Textkorpus erfassen lässt, ist es unnötig die Definition durch Einbezug von Fällen zu verkomplizieren, die in diesem Korpus gar nicht existieren.

Das Redekriterium allein ist aber noch nicht hinreichend, um von einem Drama zu sprechen. Es gibt im untersuchten Zeitraum Texte, die zum Großteil aus Dialogtext bestehen und dennoch nicht als Dramen zu bezeichnen sind, beispielsweise philosophische und geisteswissenschaftliche Abhandlungen, die nach dem Vorbild der platonischen Dialoge gestaltet sind, oder verschiedenartige moralische und literarische Schriften wie etwa Jung-Stillings *Scenen aus dem Geisterreiche*. Neben der direkten Figurenrede muss ein Drama die Vorstellung eines begrenzten Bühnenraums vermitteln, auf dem die Handlung stattfindet und

---

<sup>1</sup> Pfister: Das Drama. S. 35. Als Beispiel nennt er Samuel Becketts *Acte Sans Paroles* und Peter Handkes *Das Mündel will Vormund sein*.

<sup>2</sup> Für eine kurze Übersicht über verschiedene Versuche den Entwicklungen im dramatischen Genre seit dem späten 20. Jahrhundert gerecht zu werden siehe Kapusta, Danijela: *Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*. München 2011. S. 169-184.

<sup>3</sup> Zur Art und Weise, wie diese Texte für die vorliegende Arbeit ausgewählt und registriert wurden, siehe den Abschnitt *Auswahl der Stichprobe*, S. 21.



dem Publikum präsentiert wird. Der Aufführungsaspekt des Dramas wird also auch in der hier verwendeten Definition des Begriffes berücksichtigt, nur gehe ich nicht von einer realen, sondern von einer imaginären Bühne aus, die ausschließlich durch den dramatischen Text determiniert wird. In der Praxis mag der Unterschied zwischen dieser Definition und jenen anderen, die Multimedialität des Dramas betonenden Ansätzen nicht groß erscheinen, vor allem dann nicht, wenn der untersuchte Gegenstand Stücke aus dem 18. und 19. Jahrhundert sind. Wer sich mit dem Theater diese Zeit beschäftigt, kommt ohnehin nicht darum herum seine Vorstellung der Aufführung eines Stückes aus Texten zu beziehen, wobei der dramatische Text nicht notwendigerweise die einzige, aber doch eine wichtige Informationsquelle sein dürfte. Der Unterschied besteht aber in der Bewertung: Während die Regieanweisungen und Szenenbeschreibungen bei einem auf Multimedialität ausgerichteten Ansatz eben lediglich eine Informationsquelle unter anderen und somit ein Hilfsmittel im Hinblick auf den eigentlichen Forschungsgegenstand darstellen, werden sie in der vorliegenden Arbeit als Teil des Forschungsgegenstandes anerkannt, der über einen eigenen literarischen Wert verfügt.

Die Vorstellung einer Bühne, auf der sich die Handlung abspielt, wird bei den meisten Stücken schon dadurch erzeugt, dass stets genau festgehalten wird, welche Figuren sich zu jedem Zeitpunkt auf der Bühne befinden.<sup>1</sup> Allein schon die Möglichkeit des Auftretens und Abgehens erzeugt die Vorstellung eines Raumes mit genau festgelegten Grenzen, außerhalb derer nichts sichtbar ist. Auch Beschreibungen des Bühnenbildes, der Aufteilung des Bühnenraumes oder möglicher technischer Hilfsmittel können eine solche Vorstellung hervorrufen oder unterstützen. Es gibt Dramen, in denen diese Hinweise auf einen begrenzten Bühnenraum schwer zu erkennen sind, beispielsweise die Lesedramen Grabbes<sup>2</sup>, aber selbst in diesen werden zumindest ein Teil der Auftritte und Abgänge markiert und knappe Szenenbeschreibungen geliefert. Vergleichen wir dies mit der ersten Szene aus Jung-Stillings *Scenen aus dem Geisterreiche*: Oberflächlich betrachtet sieht der Text einem Drama sehr ähnlich, er besteht im Wesentlichen aus verteilter Figurenrede, in die kurze Anmerkungen eingestreut sind, die den Leser beispielsweise über Bewegungen der Figuren aufklären. Es sagt aber keine dieser Anmerkungen etwas über die Beschaffenheit der Bühne oder des Bühnenbildes aus. Am Anfang der Szene findet sich keine Szenenbeschreibung, keine Aufklärung darüber, wo die Szene spielt und wie man sich ihre Gestaltung vorzustellen hat,

---

<sup>1</sup> Dies gilt zumindest für die Figuren, die für die Handlung bedeutsam sind. Bei anonymen Menschenmassen, die selbst nur Betrachter der Ereignisse sind, nehmen es die Dramatiker nicht immer so genau.

<sup>2</sup> Ich werde mich hiermit später noch näher auseinandersetzen. Siehe unten, S. 117.

sondern lediglich eine Überschrift („Das große Erwachen“).<sup>1</sup> Auf diese Überschrift folgt immerhin eine Aufzählung der Figuren, wie man dies auch vom Beginn einer Szene oder eines Auftritts gewohnt ist. Wird in einem Drama an einer solchen Stelle eine Figur genannt, bedeutet dies jedoch, dass sie sich zu Beginn des Auftritts oder der Szene auf der Bühne befindet.<sup>2</sup> Dies scheint hier nicht der Fall zu sein. Über sechs Seiten hinweg unterhalten sich zwei der Figuren ganz ungestört, es gibt keinerlei Anzeichen dafür, dass sich die beiden anderen zu Beginn erwähnten Figuren während dieser Zeit in ihrer Nähe befinden. Stattdessen erfährt man aus dem Dialogtext, dass die dritte Figur sich erst später nähert.<sup>3</sup> Die vierte Figur schließlich, ein Engel, „schwebt vor sie hin“<sup>4</sup>, wie eine typographisch abgesetzte Anmerkung mitteilt, eine weitere Seite nachdem die dritte sich erstmals zu Wort gemeldet hat. Zuvor waren beide offenbar zu weit entfernt, um von den anderen Figuren überhaupt wahrgenommen zu werden. Bei einem Drama müsste man daher davon ausgehen, dass sie sich noch nicht auf der Bühne befunden haben. Der Moment ihres Auftritts wird im Text aber nicht markiert. Auch gibt es keine Abgänge, obwohl die Figuren später den Ort wechseln. „Folgt mir zum Orte Eurer Bestimmung!“<sup>5</sup>, sagt der Engel zu den beiden erstgenannten Figuren und unmittelbar darauf befinden sie sich „auf der Höhe des Gebirges“<sup>6</sup>, ohne dass ein Szenenwechsel stattgefunden hat oder die Figuren die Bühne verlassen. Das Überschreiten der Grenze des Bühnenraumes muss in diesem Text nicht markiert werden, weil die Handlung nicht auf einer Bühne stattfindet. Die Figuren agieren im freien, unbegrenzten Raum. Trotz direkter Figurenrede und Anmerkungen, die man bei oberflächlicher Betrachtung für Regieanweisungen halten könnte, ist Jung-Stillings Text somit nach der in dieser Arbeit verwendeten Definition kein Drama.

Dieses Beispiel zeigt die Grenzen der hier verwendeten Definition auf, es zeigt aber auch, wie wenig im Grunde nötig ist, damit ein Text ihr entspricht. Im Falle der *Scenen aus dem Geisterreiche* würden hierzu schon ein paar kurze Regieanweisungen wie „tritt auf“ oder „geht ab“ genügen. Prinzipiell verstößt es noch nicht einmal gegen diese Definition, wenn ein Text, wie beispielsweise eine andere Szene aus dem Werk Jung-Stillings<sup>7</sup>, über längere narrative Passagen verfügt, solange die Figurenrede überwiegt. Da die Regieanweisungen in dieser Arbeit dem dramatischen Kerntext zugerechnet werden und diese bereits eine

---

<sup>1</sup> Stilling, Heinrich: *Scenen aus dem Geisterreiche*. 4. Auflage. Bd. 1. Stuttgart 1831. S. 1.

<sup>2</sup> Hin und wieder wird auch eine Figur erwähnt, die erst später auf die Bühne kommt. In diesem Fall wird darauf aber ausdrücklich hingewiesen.

<sup>3</sup> Ebd., S. 7.

<sup>4</sup> Ebd., S. 8.

<sup>5</sup> Ebd., S. 10.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Siehe Stilling, Heinrich: *Scenen aus dem Geisterreiche*. 4. Auflage. Bd. 2. Stuttgart 1831. S. 40/41.

erzählerische Komponente enthalten, können narrative Elemente unmöglich vollständig aus dem hier verwendeten Begriff des Dramas ausgeschlossen werden.<sup>1</sup> Zu beachten ist dabei allerdings, dass diese Erzählpassagen der Vorstellung eines Bühnenraumes nicht entgegenlaufen dürfen. Bei der Auswahl der Texte für die vorliegende Arbeit habe ich das Kriterium des imaginären Bühnenraums großzügig ausgelegt und im Zweifelsfall Texte auch dann in die Stichprobe übernommen, wenn sie die Vorstellung eines Bühnenraumes nur durch schwache Anzeichen unterstützen. Unter den untersuchten Dramen sowie unter den Texten, die bei der Vorauswahl begutachtet wurden, gab es jedoch kaum Fälle, die in dieser Hinsicht strittig erschienen. Auf das Gesamtergebnis der Untersuchung haben sie daher ohnehin nur wenig Einfluss.

### 1.3. Untersuchter Zeitraum

Die vorliegende Arbeit untersucht Dramen, deren Erstdruck zwischen 1768 und 1849 erschienen ist. Das Jahr 1768 wurde aus mehreren Gründen als Einstiegspunkt gewählt. Erstens ist es das Jahr, in dem Lessings wirkmächtige *Hamburgische Dramaturgie* veröffentlicht wird. Zweitens erscheint mit Gerstensbergs *Ugolino* ein Stück, das in der Forschungsliteratur als einer der ersten Vorläufer des Sturm und Drang gilt.<sup>2</sup> Die vorhergehenden literaturhistorischen Epochen sind im Hinblick auf die Todesdarstellung im Drama nicht minder interessant, wurden aber in Richard Sexaus *Der Tod im Deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts (von Gryphius bis zum Sturm und Drang)*<sup>3</sup> bereits behandelt. Wenngleich dieses Werk aus dem Jahr 1906 nicht mehr den heutigen literaturwissenschaftlichen Standards entspricht, insofern Sexau beispielsweise jede Gelegenheit nutzt, um seinem Abscheu vor der Gewaltdarstellung des Barockdramas Ausdruck zu verleihen<sup>4</sup>, ist das Vorgehen Sexaus von dem meinen ansonsten dennoch nicht

---

<sup>1</sup> Zur Auffassung der Regieanweisung als narratives Element vgl. Korthals, Holger: Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur. Berlin 2003. S. 457: „Da der Nebentext des Dramas als potentiell und in der neueren Dramatik auch zunehmend genutztes Äquivalent zur Rede der narrativen Instanz in Erzähltexten gelten darf, bestehen zudem beide Formen der literarischen Geschehensdarstellung aus einer Kombination von Geschehensteilnehmerrede und Geschehensvermittlerrede. Selbst minimale Nebentexte wie die Paragraphoi der antiken griechischen Handschriften markieren die Rede der Geschehensteilnehmer als Zitat und erfüllen somit immerhin die Aufgabe der Redevermittlung.“ Ich würde dem noch hinzufügen, dass dieses Potential eben nicht erst in der neueren Dramatik genutzt wird.

<sup>2</sup> Siehe Karthaus, Ulrich: Sturm und Drang. Epoche – Werke – Wirkung. 2. Auflage. München 2007. S. 79-85.

<sup>3</sup> Sexau, Richard: Der Tod im Deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts (von Gryphius bis zum Sturm und Drang). Bern 1906.

<sup>4</sup> Schon in der Einleitung schreibt Sexau: „Schon bei Gryphius hatte sich eine Freude an der Darstellung unmenschlicher Greuel geltend gemacht, die mit gutem Recht als krankhaft bezeichnet werden darf. Die psychopathischen Elemente kommen bei Lohenstein und Hallmann zu fast ausschliesslicher Wirkung. Jedes andere Motiv verschwindet hinter ihnen.“ Siehe Sexau, S. 2.

grundlegend verschieden. Auch ihm scheint es im Wesentlichen um eine Bestandsaufnahme verschiedener mit der Todesdarstellung verbundener Phänomene zu gehen und auch er stützt sich dabei mit immerhin rund 80 Stücken auf eine vergleichsweise große Textmenge. Obwohl er keine strengen Kriterien anlegt, um die Repräsentativität seiner Textauswahl zu gewährleisten, scheint es wahrscheinlich, dass eine erneute Untersuchung desselben Zeitraums letztlich viele Beobachtungen nur wiederholen könnte, die sich bei Sexau bereits vorfinden. Es erschien mir daher nutzbringender mich auf Epochen zu konzentrieren, in denen dieses Thema noch nicht umfassend behandelt wurde, sodass ich mich dazu entschieden habe an dem Zeitpunkt einzusteigen, an dem Sexaus Untersuchung endet.

Dies ist aber nicht der einzige Grund für die Wahl dieses Zeitraums. Die Jahrzehnte, die in dieser Arbeit untersucht werden, enthalten viele kanonische Werke und sogenannte Klassiker der deutschen Literatur, von denen einige Stücke zu den am häufigsten behandelten in der germanistischen Literaturwissenschaft gehören. Indem ich diesen Zeitraum bearbeite und dabei neben den kanonischen Werken auch die Fülle an Stücken einbeziehe, die heute als trivial gelten, gänzlich in Vergessenheit geraten sind oder schon zum Zeitpunkt ihres Erscheinens wenig Aufmerksamkeit erhalten haben, hoffe ich den Kontrast zwischen dem Kanon und der Masse tatsächlicher Veröffentlichungen darzustellen und dabei aufzuzeigen, wie die Untersuchung kanonischer Werke vom Vergleich mit der vermeintlichen Trivallliteratur profitieren kann. Da diese Zielsetzung einen hohen Lektüreaufwand erfordert, ist es notwendig den untersuchten Zeitraum nicht zu sehr auszudehnen. Die ca. 80 Jahre, die in dieser Arbeit behandelt werden, sind die maximale Zeitspanne, die in der angestrebten Tiefe untersucht werden konnte. Dabei gibt es neben diesem pragmatischen Grund auch historische Gründe dafür, die zweite Grenze auf die Revolutionszeit zu legen. Die Märzrevolution bedeutet für die deutsche dramatische Literatur einen Einschnitt. Auf der einen Seite erhielten die Dramatiker gerade im Hinblick auf gedruckte Veröffentlichungen mehr Freiheiten aufgrund der Aufhebung der Karlsbader Beschlüsse und der mit ihnen verbundenen Zensurmaßnahmen am 2. April 1848. Auf der anderen Seite handelt es sich um eine Zeit der Unsicherheit für die Theaterschaffenden. Zuvor waren sie vom Wohlwollen der Fürsten abhängig, denn im untersuchten Zeitraum dominieren die Hoftheater die Theaterlandschaft.<sup>1</sup> Während der Revolutionszeit zeigt sich von Seiten der revolutionären Kräfte „eine kämpferische Haltung gegen die Hoftheater, aus der auch die Hoffnung zu erkennen ist, daß es vielleicht doch noch ein nationales Theater geben könnte.“<sup>2</sup> Dem Einfluss

---

<sup>1</sup> Siehe Daniel, Ute: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart 1995. S. 115-125.

<sup>2</sup> Knudsen, Hans: Deutsche Theatergeschichte. Stuttgart 1959. S. 319.

der Revolutionäre konnten sich die Theater dabei nicht immer widersetzen. Das Theater an der Wien wurde von ihnen beispielsweise zu einem Sammelpunkt gemacht und in „Deutsches Nationaltheater“ umbenannt, ein Name, den es bis ins Jahr 1852 behielt.<sup>1</sup> Ein den Revolutionären offensichtlich gewogener Zeitzeuge berichtet über die Situation des Wiener Theaters insgesamt: „Die Märzrevolution fand die theatralischen Zustände Wiens in der faulsten versunkensten Apathie. [...] Als daher die Fesseln fielen, die früher eine glückliche Ausrede gewesen, hatten die Theater vollauf zu thun, das Versäumte nachzuholen [...]“<sup>2</sup> Die Umwälzung mag letztendlich nicht so radikal ausgefallen sein, wie manche Revolutionäre sich dies erhofft haben, aber schon aufgrund solcher Tendenzen bietet es sich an die Märzrevolution als Schlusspunkt des untersuchten Zeitraums festzulegen, der, wie gesagt, schon aus pragmatischen Gründen ohnehin um diese Zeit herum gesetzt werden muss.

#### **1.4. Originalität der untersuchten Dramen**

Die Arbeit behandelt nur deutschsprachige Originaldramen, keine Übersetzungen oder Bearbeitungen fremdsprachiger Stücke. Dies ist eine Notwendigkeit, wenn sich der Forschungsstand nichts ins Uferlose ausdehnen soll, denn mit den Übersetzungen würde auch mindestens die französische, englische, italienische, spanische und dänische Literatur des untersuchten Zeitraums sowie früherer Jahrzehnte und Jahrhunderte Teil der Untersuchung werden, von den intensiv rezipierten altgriechischen Dramen ganz zu schweigen. Die Unterscheidung ist allerdings nicht unproblematisch, da im untersuchten Zeitraum die Grenzen zwischen Übersetzung, Bearbeitung und Original fließend sind. Dies bedeutet allerdings keineswegs, dass die Dramatiker und Theaterschaffenden noch keinen Begriff von künstlerischer Eigenleistung gehabt hätten. Für Originalmanuskripte wurde den Schriftstellern von den Theaterleitungen z.T. mehr bezahlt als für Übersetzungen.<sup>3</sup> Zudem tauchen Hinweise auf die Originalität eines Dramas auf den Titelseiten schon zu Beginn des untersuchten Zeitraums auf, zu einer Zeit, als der mit dem Sturm und Drang verbundene Kult um das Originalgenie noch nicht aufgekommen war.<sup>4</sup> Nichtsdestotrotz kann man sich über die Eigenständigkeit vieler der im untersuchten Zeitraum erschienenen Dramen streiten. Ein großer Teil der Stücke bedient sich bekannter Stoffe oder orientiert sich an den

---

<sup>1</sup> Siehe Tolar, Günter: So ein Theater! Die Geschichte des Theaters an der Wien. Wien 1991. S. 113.

<sup>2</sup> Letteris, M. (Hg.): Wiener Monatsblätter. Zeitschrift für Tagsgeschehen, Kunst, Literatur und Theater. 1. Jahrgang. 9. Heft. Wien 1849. S. 197.

<sup>3</sup> Siehe Meyer, Reinhart: Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie. In ders.: Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Wien 2012. S. 5.

<sup>4</sup> Z.B. Brandes, Johann Christian: Der Schein betrügt oder Der gute Ehemann. Ein deutsches Original-Lustspiel in fünf Aufzügen. Wien 1768.

Handlungsschemata anderer, häufig ausländischer Stücke. Abgesehen von dem Problem, dass es keinen objektiven Maßstab für die Originalität eines Dramas gibt, müsste also bei jedem einzelnen Stück intensive Quellenforschung betrieben werden, um die Frage nach seiner Eigenständigkeit zu beantworten, ein Aufwand, der sich bei den hunderten in dieser Arbeit untersuchten Stücken schlicht nicht bewältigen lässt. Ich habe mich daher für einen pragmatischeren Weg entschieden. Anstatt beurteilen zu wollen, was als Originaldrama gelten kann und was nicht, habe ich alle Stücke zum Gegenstand meiner Untersuchung gemacht, die im untersuchten Zeitraum als Originaldrama veröffentlicht und rezipiert wurde. Dies bedeutet: Alle Dramen, bei denen nicht auf der Titelseite, im Vorwort oder, wenn sie Teil einer Anthologie sind, im Inhaltsverzeichnis darauf hingewiesen wird, dass es sich um eine Übersetzung oder Bearbeitung handelt, und als deren Verfasser entweder ein zeitgenössischer deutschsprachiger Autor angegeben wird oder die über gar keine Verfasserangabe verfügen, wurden in die Untersuchung einbezogen. Übersetzungen und Bearbeitungen mit einem Hinweis zu versehen, ist im untersuchten Zeitraum verbreitet, sofern nicht ohnehin der Verfasser des Originals als Autor genannt wird, wie es heutzutage bei Übersetzungen die Regel ist. Zu beachten ist dabei allerdings, dass viele Autoren sehr großzügig sind, wenn es um die Einschätzung ihres eigenen kreativen Anteils am Text geht, was unter anderem auch damit zusammenhängen dürfte, dass für Originaldramen, wie gesagt, mehr bezahlt wurde. Es werden in der vorliegenden Arbeit deshalb Stücke wie Originaldramen behandelt werden, die wir nach unseren heutigen Maßstäben vielleicht nicht als solche beurteilen würden. Etwas problematisch an dieser Auswahlmethode ist, dass Autoren, die in ihrer Selbsteinschätzung bescheidener sind, hierdurch weniger stark berücksichtigt werden. Das repräsentative Bild des deutschen Dramas, das durch die vorliegende Untersuchung gewonnen werden soll, dürfte dadurch aber kaum verfälscht werden.

Hierbei muss berücksichtigt werden, dass Stücke in verschiedenen Ausgaben mit unterschiedlichen, teils widersprüchlichen Angaben versehen sein können. In solchen Fällen habe ich mich in der Regel nach der frühesten auffindbaren Druckfassung gerichtet, habe mir jedoch die Freiheit genommen, in bestimmten Fällen von dieser Regel abzuweichen, etwa wenn die erste Ausgabe ohnehin nur mit dürftigen Angaben zu ihrer Herkunft versehen ist oder wenn eine größere Anzahl späterer, aber noch im untersuchten Zeitraum erschienener Ausgaben einheitlich mit einer abweichenden Angabe versehen ist. Dieser Fall tritt aber schon deshalb nicht oft auf, da die meisten der in die Untersuchung einbezogenen Stücke nur in wenigen Ausgaben, viele nur in einer einzigen, erschienen sind.

## 1.5. Auswahl der Stichprobe

Um eine repräsentative Stichprobe zu erhalten, sollten die ausgewählten Stücke unter anderem nach den tatsächlich im untersuchten Zeitraum herrschenden Verhältnissen auf die verschiedenen Gattungen verteilt werden. Da es bislang keine Studie gab, die diese Verhältnisse mit ausreichender Genauigkeit festgestellt hätte, habe ich selbst eine Untersuchung durchgeführt, anhand von fünftausend digitalisiert verfügbaren und zufällig ausgewählten Dramen. Um an diese Texte zu gelangen, wurde vornehmlich die Datenbank von Google Books verwendet, da diese derzeit umfangreicher ist und die besseren Suchoptionen bietet als andere Datenbanken wie beispielsweise die Deutsche Digitale Bibliothek. Bei der Suche wurde zunächst von gattungsneutralen Begriffen ausgegangen, die in dramatischen Texten häufig auftreten, wie beispielsweise „Akt“, „Szene“, „Auftritt“, „Personen“, „Vorhang“ und so weiter. Von den so gefundenen Stücken wurden zum einen die Verfasserangaben benutzt, um an weitere Stücke derselben Autoren zu gelangen. Zum anderen wurde die oftmals ans Ende der Texte angehängte Werbung für weitere Publikationen der Verlage genutzt, um gezielt nach den dort angegebenen Werken und Anthologien zu suchen. Mit den auf diese Weise aufgefundenen Stücken verfuhr ich ebenso, bis ich schließlich mit den erwähnten über 5000 Stücken an die Grenze dessen stieß, was mit dieser Methode zu erreichen war. Dieses Vorgehen mag nicht ganz unproblematisch sein, denn immerhin werden dadurch Stücke benachteiligt, die nicht über die erwähnten Suchbegriffe oder eine Verfasserangabe verfügen. Dennoch erschien mir dieses Verfahren fairer und offener, als von Beginn an von Verlagsverzeichnissen oder bibliographischen Schriften auszugehen, bei denen stets bereits eine Vorauswahl und Selektion vorgenommen wurde.<sup>1</sup> Aufgrund der großen Anzahl der auf diese Weise registrierten Dramen ist zudem nicht davon auszugehen, dass das Ergebnis in einem Ausmaß verfälscht wurde, das für den Zweck dieser Arbeit relevant ist.

Bei den gut 5000 erfassten Stücken wurde wiederum nicht untersucht, welchen Genres sie nach der heute oder auch damals üblichen Definition zuzuordnen wären, es wurde lediglich die Gattungsangabe auf der Titelseite registriert. Die Untersuchung zeigt also nur, unter welcher Bezeichnung die Stücke veröffentlicht wurden, und nicht, welchem Genre sie

---

<sup>1</sup> Für Reinhart Meyers *Bibliographia dramatica et dramaticorum*, die tatsächlich den Anspruch erhebt sämtliche Stücke des 18. Jahrhunderts zu erfassen, gilt dies zwar nicht oder jedenfalls nur in dem beschränkten Maß, das durch die Verwendung einer bestimmten Definition des Begriffes „Drama“ stets gegeben ist. Diese Bibliographie reicht aber eben nur bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, sodass ich für den übrigen untersuchten Zeitraum auf andere Quellen hätte zurückgreifen müssen. Ich entschied mich dafür, lieber auf den gesamten Zeitraum dasselbe Verfahren anzuwenden und musste somit auf die Verwendung von Meyers Bibliographie in diesem Zusammenhang verzichten.

tatsächlich angehören. Der Vorteil dieses Vorgehens ist, neben der offensichtlichen Zeitersparnis, dass es sich hierbei um objektiv feststellbare Fakten handelt und eine Verfälschung der Ergebnisse durch eventuell vorurteilsbehaftete Gattungsbegriffe vermieden werden kann. Texte wurden dabei nur dann als eigenständige Stücke registriert, wenn sie auch über einen eigenen Titel verfügen. Dies ist vor allem relevant bei Vor- und Nachspielen. Werden diese mit einem Stück, zu dem sie gehören, unter einem gemeinsamen Titel veröffentlicht, werden sie lediglich als Bestandteil dieses Stückes gewertet, ebenso wie die einzelnen Akte. Viele der im untersuchten Zeitraum erschienenen Vor- und Nachspiele sind aber ohnehin keinem konkreten Stück zugeordnet und verfügen dementsprechend auch über einen eigenen Titel.

Die Gattungsangaben auf den Titelseiten zu verwenden, war nur deshalb möglich, weil es sich bei diesen Angaben um eine über den gesamten untersuchten Zeitraum hinweg stabile und fast immer befolgte Konvention handelt. In manchen Fällen ist zwar keine separate Gattungsangabe vorhanden, aber der Titel selbst enthält eine Gattungsbezeichnung, der die Stücke somit zugeordnet werden konnten. In Anthologien kommt es zudem häufiger vor, dass die einzelnen Stücke zwar auf ihrer jeweiligen Titelseite, falls sie überhaupt über eine solche verfügen, keine Gattungsangabe enthalten, die Titelseite der Anthologie aber eine solche aufweist. In solchen Fällen wurden alle in der Anthologie enthaltenen Stücke, die keine eigene Gattungszuschreibung besitzen, dieser Gattung zugerechnet.<sup>1</sup> Nur 1,7% der untersuchten Stücke verfügen über gar keine Gattungsangabe. Diese Stücke wurden wie ein eigenes Genre behandelt und finden sich wie alle anderen Gattungen proportional in der finalen Stichprobe repräsentiert.

Schwierigkeiten machte allerdings die extreme Vielfalt der Gattungszuschreibungen. Insgesamt wurden 781 verschiedene Gattungen registriert, und zwar obwohl bestimmte Angaben, die in manchen Fällen auf der Titelseite zusammen mit der Gattungsangabe gemacht wurden, als dieser nicht zugehörig eingestuft und deshalb nicht beachtet wurden. Dies gilt zum Beispiel für Angaben zur Aktanzahl sowie Angaben, die Zeit und Ort der Entstehung, Publikation oder Aufführungen betreffen. Auch konkrete Angaben zu Ort und Zeit der Handlung des Stückes, z.B. „aus dem Jahre 1432“, wurden nicht beachtet. Wurde hingegen nur vage auf die Herkunft des Stoffes hingewiesen, wurde dies als der Gattungszuschreibung zugehörige Angabe gewertet. So wurde beispielsweise „Alte Thüringische Volkssage“ als eigene Gattung registriert. Auch Angaben zum Versmaß wie

---

<sup>1</sup> Dies gilt allerdings nur, sofern von den betreffenden Stücken keine älteren Ausgaben gefunden wurden, die über eine abweichende Gattungszuschreibung verfügen.



beispielsweise „in Alexandrinern“ wurden als Teil der Gattungszuschreibung betrachtet. Nicht berücksichtigt wurden hingegen in der Gattungsangabe enthaltene Artikel sowie Unterschiede in der Schreibweise.

Um die so registrierten Gattungen zu ordnen, wurden sie verschiedenen Gattungsoberbegriffen zugewiesen. Als Gattungsoberbegriff wurde jeweils der Kopf der Nominalphrase verwendet. So gilt etwa bei der Gattungsbezeichnung „Dramatischer Schwank in zwanglosen Reimen“ das Nomen „Schwank“ als Gattungsoberbegriff. Wenn allerdings der Kopf der Nominalphrase ein zusammengesetztes Wort ist, was meistens der Fall ist, wird lediglich der Kopf dieses zusammengesetzten Wortes als Gattungsoberbegriff betrachtet, es sei denn, der Kopf ist „-spiel“. In diesem Fall wird noch die letzte semantische Einheit vor „-spiel“ dem Gattungsoberbegriff zugerechnet. Bei der Gattungsangabe „Großes historisches Ritterschauspiel“ wird ein Stück also beispielsweise dem Gattungsoberbegriff „Schauspiel“ zugeordnet. Man kann sich darüber streiten, ob es sinnvoller wäre den gesamten Kopf der Nominalphrase, in diesem Beispiel also „Ritterschauspiel“, als Gattungsoberbegriff zu interpretieren. In der Praxis hätte dies jedoch eine so kleinteilige Fragmentierung des Textkorpus bewirkt, dass das Ziel, über die Gattungsangaben eine Ordnung des Textkorpus herzustellen, verfehlt worden wäre.

Im Folgenden werde ich allerdings nicht mehr von „Gattungsoberbegriffen“ sprechen, sondern diese der Einfachheit halber schlicht als „Gattungen“ bezeichnen. Detailliertere Gattungsbezeichnungen, die die gesamte Nominalphrase oder deren gesamten, aus mehreren Worten zusammengesetzten Kopf umfassen, werden unter dem Begriff „Untergattungen“ zusammengefasst. Man könnte hier noch zwischen verschiedenen Stufen von Untergattungen unterscheiden. Beispielsweise wäre das Ritterschauspiel eine Untergattung des Schauspiels, das „große historische Ritterschauspiel“ aber wiederum eine Untergattung des Ritterschauspiels. Im Kontext der vorliegenden Arbeit lohnt es sich allerdings nicht, hier zu tief ins Detail zu gehen. Zumeist genügt es, auf die Unterschiede zwischen den Gattungen einzugehen.

In der untersuchten Stichprobe ist jede Gattung, der bei der Untersuchung der fünftausend digitalisierten Stücke mindestens fünf Stücke zugeordnet werden konnten, mit mindestens einem Stück vertreten. Hiervon abgesehen erfolgt die Verteilung der Stücke auf die verschiedenen Gattungen proportional. Rund zehn Stücke innerhalb der registrierten 5000 Stücke entsprechen also einem Stück in der finalen Stichprobe. Auf diese Weise kommt die ausgewählte Stichprobe auf insgesamt 509 Stücke. Gattungen, die weniger als fünf Stücke aufweisen, wurden unter der Kategorie „Andere“ zusammengefasst, die in der Stichprobe

ebenso proportional vertreten ist wie alle anderen Gattungen oder Stücke ohne Gattungszuschreibung. Innerhalb der größeren Gattungen wurde mit den Untergattungen ebenso verfahren. So ist auch jede Untergattung, der mindestens fünf Stücke zugeordnet werden konnten, mit mindestens einem Stück vertreten. Die übrigen Untergattungen wurden in der Kategorie „Andere“ innerhalb der Gattung zusammengefasst. Zu beachten ist hierbei, dass Stücke, deren Untergattung mit der Gattung identisch ist, einer eigenen Untergattung zugeordnet wurden. Dies bedeutet: Wird ein Stück auf der Titelseite beispielsweise schlicht als „Trauerspiel“ bezeichnet, wurde es der Gattung „Trauerspiel“ und innerhalb dieser der Untergattung „Trauerspiel“ zugeordnet. In den meisten Gattungen bilden solche Stücke die Mehrheit. Eine der wenigen Ausnahme ist etwa die Gattung „Oper“, deren Untergattung „Komische Oper“ mit rund 35% einen höheren Anteil hat als die Untergattung „Oper“ (rund 26%). Im Anhang findet sich eine detaillierte Darstellung der evaluierten Daten sowie eine Liste, die aufzeigt, welche Stücke als Repräsentanten welcher Gattungen und Untergattungen für die Stichprobe ausgewählt wurden.

Die Gattungszuschreibung ist also das primäre Kriterium für die Verteilung der Dramen in der Stichprobe. Um eine repräsentative Stichprobe zu erhalten, wurden weitere Kriterien angewendet. So wurde festgelegt, dass kein Autor mit mehr als drei Stücken vertreten sein darf. Eine Ausnahme wurde nur für August von Kotzebue gemacht, der aufgrund seiner enormen Produktivität mit ca. 200 veröffentlichten Stücken mit sechs Dramen in der Stichprobe vertreten ist. Innerhalb der einzelnen Gattungen wurden die Stücke zudem den aus der Untersuchung der 5000 registrierten Stücke gewonnenen Daten entsprechend nach der Anzahl der Akte verteilt. Des Weiteren wurde auf eine angemessene Verteilung der Stücke auf den untersuchten Zeitraum geachtet. Die Stichprobe kann sich in diesem Punkt den tatsächlichen Verhältnissen allerdings allenfalls annähern, für eine exakte Verteilung auf einzelne Jahrgänge bleibt durch die übrigen Kriterien kein Spielraum.

Durch die Verteilung der Stichprobe nach Gattungszuschreibungen hat sich allerdings ein Problem ergeben: Das Trauerspiel hat am untersuchten Textkorpus nur einen Anteil von 11,7%, die Tragödie sogar lediglich einen Anteil von 1,8%. Das bedeutet, dass gerade diese Genres nur mit 59 bzw. 9 Stücken vertreten sind. Dabei sind gerade sie für das Thema der vorliegenden Arbeit von besonderem Interesse, denn sieht man von Parodien auf tragische Stücke ab, kommt es in komischen Stücken nur sehr selten zu Todesfällen. Selbst unter sogenannten Schauspielen, eine Gattungsbezeichnung, die vorwiegend für ernste Stücke mit glücklichem Ausgang benutzt wird, sterben bei großzügiger Auslegung nur in circa 20% der

Stücke wichtige Figuren.<sup>1</sup> Es hat sich im Laufe der Forschungsarbeit gezeigt, dass die Anzahl der in der Stichprobe enthaltenen tragischen Stücke zum einen zu gering ist, um Angaben zu bestimmten in Verbindung zum Tod einer Figur stehenden Phänomenen innerhalb der tragischen Genres machen zu können, und zum anderen durch die geringe Anzahl der Todesfälle in der untersuchten Stichprobe insgesamt auch genreübergreifend zu wenig Material für die Untersuchung bestimmter Phänomene zur Verfügung steht. Es war deshalb zwingend notwendig eine zweite Stichprobe zu erheben, die sich gänzlich auf tragische Stücke konzentriert. Diese besteht zur Hälfte aus den bereits in der ursprünglichen Stichprobe enthaltenen Trauerspielen und Tragödien, zur anderen Hälfte aus 68 weiteren Stücken, die nach denselben Kriterien ausgewählt wurden. Wenn im Folgenden also Aussagen über die tragischen Stücke des untersuchten Zeitraums getroffen bzw. statistische Angaben über diese gemacht werden, so beziehen sich diese auf diese zweite Stichprobe, Aussagen zu anderen Genres sowie zum deutschsprachigen Drama insgesamt hingegen auf die erste, soweit dies nicht anders angegeben ist.

Die Stichproben dienen zum einen dazu zu gewährleisten, dass auch Stücke außerhalb des Kanons in ausreichendem Maß berücksichtigt werden, zum anderen als Grundlage für statistische Belege. Dies bedeutet nicht, dass im Folgenden nur Stücke behandelt würden, die in diesen Stichproben enthalten sind. Als Textbeispiele werde ich unabhängig von der Stichprobe Stücke auswählen, die mir zur Behandlung des jeweiligen Phänomens am besten geeignet erscheinen, solange es sich dabei um deutschsprachige Stücke aus dem untersuchten Zeitraum handelt.

## **1.6. Der Tod**

Nachdem damit festgelegt wurde, welche Stücke Gegenstand der Forschungsarbeit sind, bleibt noch zu klären, inwiefern in diesen Stücke „der Tod“ untersucht werden soll. Ich spare hier den Versuch den Begriff des Todes exakt definieren zu wollen. Man mag sich durchaus darüber streiten können, wo genau die Grenze zwischen Leben und Tod liegt, ob sie etwa mit dem Hirntod oder mit dem Herztod unumkehrbar überschritten ist. Solche definitorischen Feinheiten sind für die vorliegende Arbeit aber ohne Belang, da sich derartige Fragen in den untersuchten Texten nicht stellen. Es kommt zwar der eine oder andere Fall von Scheintod vor<sup>2</sup>, aber auch dann steht nicht die Definition des Todes selbst in Frage, sondern allenfalls die korrekte Interpretation seiner Anzeichen.

---

<sup>1</sup> Für genauere Angaben siehe unten, S. 439.

<sup>2</sup> Siehe unten, S. 102.

Geklärt werden muss an dieser Stelle hingegen, welche mit dem Tod in Verbindung stehenden Phänomene innerhalb der ausgewählten Dramen untersucht werden sollen. Zwar soll das Thema einerseits in einem möglichst weiten Rahmen behandelt werden, es ist aber zu umfangreich, um gänzlich auf Einschränkungen verzichten zu können. Von der Untersuchung ausgeschlossen werden daher erstens sämtliche metaphorischen oder rein rhetorischen Anspielungen auf den Tod im Dialogtext der Stücke. Die Bedeutung des Todes in der Rhetorik dramatischer Figuren der damaligen Zeit wäre ein interessanter Untersuchungsgegenstand, aber schon für sich genommen so umfangreich, dass sie kaum ohne eine deutlich engere Eingrenzung befriedigend in einer einzelnen Arbeit behandelt werden könnte. Es ist hierbei zu beachten, dass in einem Teil der ernstesten Dramen des untersuchten Zeitraums die Figurenrede durchgehend in einem pathetischen Stil gehalten ist, in dem der Tod geradezu allgegenwärtig ist, sodass sich in ihnen kaum eine Seite findet, auf der nicht in irgendeiner Weise von Tod und Sterben die Rede ist.<sup>1</sup>

Ich habe mich daher entschlossen die Arbeit auf diejenigen Phänomene zu begrenzen, die mit dem Tod von Figuren in Verbindung stehen oder sich darauf beziehen. Prinzipiell sind damit auch rein theoretische Reden über den Tod im Allgemeinen von der Untersuchung ausgeschlossen. Es kommt jedoch in den untersuchten Stücken kaum vor, dass solche Reden ohne jeden Bezug zur Handlung geführt werden. Sie stehen nahezu immer in Verbindung zu einem konkreten Anlass. Was zunächst nur als Element eines pathetischen Stils erscheint, kann sich später ebenfalls als subtile Andeutung eines konkreten Todesfalls entpuppen. Es wird im Folgenden stets anhand des Einzelfalls zu entscheiden sein, welche Elemente in die Untersuchung einfließen und welche nicht.

Dass die Arbeit sich auf Phänomene beschränkt, die sich auf den Tod einer Figur beziehen, ist nicht so zu verstehen, dass dieser Tod im Stück auch tatsächlich eintreten muss. Auch eine Morddrohung bezieht sich beispielsweise auf den Tod einer Figur und ist daher Gegenstand der Untersuchung, unabhängig davon, ob sie tatsächlich zu einer entsprechenden Handlung führt oder nicht. Zudem ist es nicht zwingend erforderlich, dass ein Bezug zum Tod einer konkreten einzelnen Figur hergestellt werden kann. Auch das Sterben anonymen Menschenmassen soll in der vorliegenden Arbeit untersucht werden, was vor allem in Dramen relevant werden wird, die von Schlachten und Belagerungen handeln. Selbst wenn ein Bezug zu einer konkreten Figur besteht, ist es nicht nötig, dass diese auf der imaginären Bühne des dramatischen Textes auftritt. Es genügt, wenn sie im Dialogtext erwähnt wird. Zudem ist es

---

<sup>1</sup> Als Beispiele hierfür können etwa das von Johann Michael Hofmann anonym veröffentlichte Trauerspiel *Die Corsen* sowie Rittershausens *Jerusalems Zerstörung* dienen. Beide Stücke werden im Verlauf dieser Arbeit noch behandelt. Siehe unten, u.a. S. 274, 459.

nicht notwendig, dass ihr Tod innerhalb der Handlung des Stückes eintritt. Er kann auch nur Teil der Vorgeschichte sein.<sup>1</sup>

Obwohl all diese Phänomene in die Untersuchung einbezogen werden, werden sie in der vorliegenden Arbeit eher am Rande behandelt, während konkrete Todesfälle, vor allem von Hauptfiguren, den größten Teil einnehmen. Ich werde mich im Folgenden vor allem auf diejenigen Phänomene konzentrieren, die in den Dramen im Vordergrund stehen und den meisten Raum einnehmen, und dies sind eben diejenigen, die im Zusammenhang mit dem Tod einer Hauptfigur stehen, nicht das Sterben anonymer Massen oder folgenlose und daher für die Handlung des Stückes unbedeutende Drohungen. Dies darf aber nicht so verstanden werden, als ob solche Phänomene keinen interessanten Untersuchungsgegenstand abgeben würden. Es ist schlicht die Notwendigkeit der Reduktion des Arbeitsaufwandes, die mich hier zu gewissen Einschränkungen zwingt. Dass ich dennoch nicht vollständig auf ihre Untersuchung verzichten konnte, ist vielmehr ein Zeichen dafür, wie hilfreich die Kenntnis dieser vermeintlichen Randphänomene ist. Die Arbeit gänzlich auf Todesfälle unter Hauptfiguren zu beschränken, schien mir unmöglich, da viele Details an deren dramatischer Behandlung ihre Bedeutung erst offenbaren, wenn man sie im Kontrast zu anderen, weniger auffälligen Elementen betrachtet.

Ansonsten werden keine weiteren generellen Einschränkungen des Untersuchungsgegenstandes vorgenommen. Dies bedeutet unter anderem, dass sowohl Dialogtexte als auch Regieanweisungen, sowohl Handlungen der Figuren als auch Bühnenbild und Requisiten, sowohl Ereignisse auf als auch neben der imaginären Bühne berücksichtigt werden.

### **1.7. Struktur und Vorgehen**

Um in dieser Vielfalt eine gewisse Übersichtlichkeit herzustellen, werden die zu untersuchenden Phänomene vier Bereichen zugeordnet: Struktur, Sprechakte, Szenenbilder und Figuren. Es handelt sich bei dieser Einteilung um ein heuristisches Mittel, welches durchaus mit einigen Nachteilen verbunden ist, denn natürlich treten die einzelnen zu untersuchenden Elemente in den dramatischen Texten nicht isoliert auf, sondern sind vielfach mit Elementen aus anderen Bereichen verknüpft. Optimal wäre es daher, jedes Phänomen in all diesen komplexen Verbindungen zu untersuchen, also beispielsweise einen Sprechakt wie eine Morddrohung nicht nur für sich zu betrachten, sondern dabei auch Mimik und Gestik der Figur einzubeziehen, sofern diese im Text beschrieben ist, die Figur im Kontext der

---

<sup>1</sup> Zur Abgrenzung von Handlung und Vorgeschichte voneinander siehe unten, S. 34.

Figurenkonstellation des Stückes zu behandeln, ihren Sprachduktus mit dem anderer Figuren abzugleichen, den Ort zu berücksichtigen, an dem die Drohung geäußert wird, darauf einzugehen, an welcher Position in der Struktur des Stückes sie sich befindet und so weiter. Eine solche Untersuchung artet schnell ins Uferlose aus, und dies selbst dann, wenn man sie nur an einem einzelnen Stück durchführt. In der vorliegenden Arbeit muss jedoch eine dreistellige Zahl von Dramen untersucht werden. Es wird daher zumeist so vorgegangen, dass ein Element weitestgehend isoliert betrachtet und mit ähnlichen Elementen aus anderen Stücken verglichen wird. Der Kontext wird dabei in der Regel nur dann einbezogen, wenn sich auffällige Gemeinsamkeiten oder Unterschiede ergeben. Ansonsten muss sich der Leser mit Verweisen auf andere Kapitel begnügen.

Es ist nicht optimal, dass die einzelnen Elemente durch diese Einteilung nicht in ihren dramaturgischen Zusammenhängen betrachtet werden können, dennoch ist dies unter allen praktikablen Lösungen die beste. Natürlich hätte die Arbeit auch nach anderen Gesichtspunkten gegliedert werden können, beispielsweise nach Epochen, Gattungen oder Genres. Eine solche Herangehensweise wäre jedoch mit der Zielsetzung der Arbeit unvereinbar. Die Untersuchung einer großen Zahl an Primärtexten soll einen möglichst vorurteilsfreien Blick auf die dramatische Literatur des untersuchten Zeitraums ermöglichen. Dies kann nicht gelingen, wenn die Stücke Gattungs- oder Epochenbegriffen zugeordnet werden, die diese Vorurteile möglicherweise bereits beinhalten.

Wie schon erwähnt, sollen nach der Untersuchung der den vier Bereichen zugeordneten Elemente in einem abschließenden Kapitel die Einzelergebnisse, soweit dies möglich ist, zu einem Gesamtbild zusammengesetzt werden, wobei sich die Arbeit auf die beobachteten dramaturgischen Konstanten bei der Todesdarstellung konzentrieren wird. Zudem wird, bevor mit der Untersuchung jener vier Bereiche begonnen wird, zunächst in einem eigenen Kapitel über die Grenzen dieser Bereiche hinweg die für das Thema dieser Arbeit grundlegende Frage erläutert, wie der Tod einer Figur in den untersuchten Dramen dem Publikum vermittelt wird. Bevor der Tod einer Figur irgendeine weitergehende Bedeutung erhalten kann, muss der Leser bzw. Zuschauer schließlich erst einmal erfahren, dass die betreffende Figur tatsächlich tot ist. Es handelt sich also um eine Funktion, die jede Todesdarstellung notwendigerweise erfüllen muss, um überhaupt als Todesdarstellung gelten zu können. Die Behandlung dieser Funktion im ersten Kapitel des Hauptteils dient zugleich als Einführung in die Untersuchung und enthält unter anderem einen Überblick über die zur damaligen Zeit gängigen Darstellungsweisen verschiedener Todesarten.

## **1.8. Umgang mit Primär- und Sekundärliteratur**

In der vorliegenden Arbeit wird vergleichsweise selten Sekundärliteratur einbezogen. Für Sekundärliteratur, die sich auf die Literaturgeschichte bezieht, gilt dies aus den eingangs erwähnten Gründen: Die Todesdarstellung erweist sich im untersuchten Zeitraum mit wenigen Ausnahmen als sehr konstant, gängige Epochenbegriffe sind auf sie nicht anwendbar und überhaupt erscheint die Möglichkeit eine historische Entwicklung nachzuzeichnen zweifelhaft. Zudem geht die vorliegende Arbeit davon aus, dass noch gar nicht das notwendige Grundwissen über den untersuchten Gegenstand hergestellt wurde, um eine historische Einordnung zu ermöglichen, und hat gerade zum Ziel diesem Mangel abzuhelpfen. Insofern wäre es paradox, wenn sich die Arbeit selbst auf Forschungsliteratur dieser Art stützen würde. Ein Einbezug der Sekundärliteratur, die sich mit einzelnen literarischen Werken beschäftigt, wäre hingegen an manchen Stellen nützlich, muss aber schon aus praktischen Gründen weitgehend unterbleiben. Eine Untersuchung, die sich mit Hunderten von Dramen beschäftigt, kann der Sekundärliteratur zu all diesen Stücken nicht dieselbe Aufmerksamkeit widmen wie eine Arbeit, die nur einige Beispiele behandelt oder sich gar auf die Untersuchung einer einzigen Primärquelle beschränkt. Dies ist aber nur der eine Grund, der andere ist die Ungleichheit im Umfang der Sekundärliteratur zu den einzelnen Stücken. Während zu manchen der kanonischen Stücke so zahlreiche Forschungsarbeiten existieren, dass ihre Bibliographie allein ganze Bände füllen kann<sup>1</sup>, existiert zu einigen der in dieser Arbeit behandelten Stücke gar keine Literatur. Der Einbezug der Sekundärliteratur würde deshalb bedeuten, dass die kanonischen Stücke ein bedeutendes Übergewicht gewönnen und die bislang in der Forschung ignorierten Texte an den Rand gedrängt würden. Letztlich würden wieder jene dramatischen Texte im Vordergrund stehen, die diesen Platz ohnehin seit Jahrhunderten einnehmen, und es würde sich die Frage stellen, wozu überhaupt ein so umfangreiches Korpus nötig war, wenn am Ende doch nur wieder der Kanon steht. Der Mangel an Sekundärliteratur zu einzelnen Werken scheint mir zudem entschuldbar, wenn man bedenkt, dass diese Arbeit dem einzelnen Werk nicht denselben Stellenwert beimisst, die diesem in vielen anderen literaturwissenschaftlichen Arbeiten eingeräumt wird.

Die vorliegende Arbeit zielt nicht auf die Gesamtinterpretation ganzer Werke ab. Stattdessen geht es um die Untersuchung einzelner Elemente, die, soweit dies möglich ist, isoliert betrachtet werden. Die behandelten dramatischen Texte sind natürlich komplexe Gefüge und es ist selten möglich ein einzelnes Element in ihnen herauszuheben und zu deuten, ohne

---

<sup>1</sup> Siehe etwa Henning, Hans: Faust-Bibliographie. Teil 2. Goethes Faust. Bd. 2. Sekundärliteratur zu Goethes „Faust“. Berlin 1970. Trotz ihres Alters bringt es die Bibliographie bereits auf 319 Seiten.

wenigstens einen Teil des Kontextes mit einzubeziehen. Diese Kontexte werden aber jeweils nur im Hinblick auf das zu untersuchende Element analysiert, mögliche weitere Bedeutungsebenen, die mit diesem in keiner Verbindung stehen, werden dabei ignoriert. Man sollte dies also keineswegs mit einer umfassenden Untersuchung dieser Kontexte und schon gar nicht mit der Interpretation des gesamten Stückes verwechseln. Einzelne Stücke werden vorwiegend als Beispiele für das Auftreten der zu untersuchenden Elemente benutzt und sind damit prinzipiell austauschbar, von den Ausnahmefällen abgesehen, in denen ein bestimmtes Element tatsächlich nur in einem einzigen der untersuchten Dramen auftritt. Die vorliegende Arbeit befasst sich aber in erster Linie mit den Regelfällen, nicht mit den Ausnahmen. Auch dies sollte stets bedacht werden, wenn im Folgenden kanonische Dramen behandelt werden. Die Arbeit befasst sich zumeist eben nicht mit denjenigen Elementen, die die Besonderheit dieser Werke ausmachen und dafür gesorgt haben, dass sie als große Kunstwerke anerkannt und in den Kanon der deutschen Literatur aufgenommen wurden, sondern mit denjenigen Elementen, die gewöhnlich und unter den zeitgenössischen Stücken weit verbreitet sind. Stellenweise mag es deshalb so wirken, als ob die Arbeit der Bedeutung dieser Werke nicht gerecht wird, aber dies liegt eben daran, dass sie sich im jeweiligen Kontext nicht für diese Bedeutung interessiert, sondern für dasjenige, was an ihnen trivial erscheinen mag.

Dennoch wird es im Verlauf der Arbeit Gelegenheit geben, auch das Besondere und Abweichende in den Blick zu nehmen, aber auch dann gilt, dass erstens einzelne Phänomene innerhalb der Texte und deren Besonderheit, nicht komplette Stücke untersucht werden und dass zweitens die Unterhaltungs- und Trivilliteratur ebenso ernst genommen wird wie die kanonischen Werke. Oft sind es diese kanonischen Werke, die sich durch ihre Eigenheiten von der Masse der zeitgenössischen Stücke abheben, aber manchmal verfügen selbst Dramen, die heute zu Recht der Trivilliteratur zugeordnet werden, über bestimmte Elemente, die keineswegs trivial sind, wenn man sie im Kontext der Literatur ihrer Zeit betrachtet.

Ogleich die vorliegende Arbeit versucht einzelne dramaturgische Phänomene möglichst losgelöst von ihrem größeren sozialen und historischen Kontext zu erfassen und sich dabei einer vergleichsweise großen Menge an Primärtexten bedient, sind ihre Gemeinsamkeiten mit den Methoden der neueren quantitativen Literaturwissenschaft begrenzt. Laut Toni Bernhart ist „quantitative Literaturwissenschaft“ ein Programmbegriff, der „zählende, messende, mathematische, statistische und computergesteuerte Verfahren“ in der Literaturwissenschaft zusammenfasst. „Dabei geht es nicht um die Quantifizierung oder Mathematisierung als solche. Ziel der Quantitativen Literaturwissenschaft ist es vielmehr, ein Instrumentarium zu entwickeln und zu erproben, das in erster Linie der wissensgenerierenden >Beschreibung<



literarischer Texte dient. Die Beschreibung ihrerseits (die man auch als Analyse bezeichnen könnte) ist die Voraussetzung für die daran anschließende Interpretation.“<sup>1</sup> Die vorliegende Arbeit schließt quantitative Verfahren durchaus nicht aus, die Methode zur Auswahl der Stichprobe ist bereits ein Beleg hierfür. Auch im weiteren Verlauf der Arbeit werden gelegentlich statistische Belege verwendet. Zudem ähnelt der Zweck dieser Arbeit der von Bernhart beschriebenen Zielsetzung der quantitativen Literaturwissenschaft, insofern die vorliegende Arbeit ebenfalls die Voraussetzung für weiterführende Interpretationen bilden soll. Die in ihr untersuchten Phänomene sind aber teilweise bereits so komplex, dass auf eine Interpretation nicht vollständig verzichtet werden kann, um sie zu erfassen und abzugrenzen. Wie eingangs bereits festgehalten, liegt der Unterschied zu konventionellen literaturwissenschaftlichen Interpretationsversuchen eher darin, dass einzelne dramaturgische Elemente, die so weit wie möglich aus ihrem Kontext, sowohl dem historischen und soziologischen als auch dem Kontext des übrigen Stückes, herausgelöst werden, isoliert betrachtet und mit zahlreichen vergleichbaren Stellen aus anderen Texten abgeglichen werden. Statt wenige Texte in einem großen Zusammenhang zu interpretieren, interpretiert die vorliegende Arbeit also viele Texte in einem vergleichsweise kleinen Zusammenhang. Nichtsdestotrotz handelt es sich dabei eben um Interpretationen und nicht um bloße Beschreibungen im Sinne Bernharts. Man könnte die Arbeit damit insgesamt als einen Mittelweg zwischen quantitativer und interpretierender Literaturwissenschaft auffassen.

Ebenfalls begrenzt sind die Gemeinsamkeiten der vorliegenden Arbeit mit jenen Methoden, die Franco Moretti unter anderem in *Kurven, Karten, Stammbäume* und *Distant Reading* anwendet. Moretti operiert häufig mit großen Textmengen und beschränkt sich dabei auf die Untersuchung einzelner eng begrenzter und wohldefinierter Merkmale. Die vorliegende Arbeit verfährt stellenweise ähnlich, nämlich dann, wenn sie statistische Belege liefert. Moretti geht es jedoch darum auf der Grundlage weniger präziser Fragestellungen, die er mit quantitativen Mitteln beantwortet, zu weiterführenden Thesen über die Literaturgeschichte und kulturelle und historische Zusammenhänge zu gelangen. So skizziert er beispielsweise eine Entwicklungsgeschichte der Detektivromane und –geschichten anhand der Anhaltspunkte für die Aufklärung des Verbrechens, die die Texte dem Publikum liefern.<sup>2</sup> Die vorliegende Arbeit verfolgt mit der Bestandsaufnahme eine völlig andere Zielsetzung, die eine umfassendere und offenere Untersuchung des Textkorpus verlangt. Es geht in ihr, wie

---

<sup>1</sup> Bernhart, Toni: Die Vermessung der Farben in der Sprache. Zur Berlin-Kay-Hypothese in der Literaturwissenschaft. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Heft 150. Stuttgart und Weimar 2008. S. 57.

<sup>2</sup> Moretti, Franco: *Kurven, Karten, Stammbäume*. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte. Frankfurt am Main 2009. S. 86-90.

gesagt, nicht darum, die Belege für eine bestimmte These zu liefern. Zudem handelt es sich bei den Phänomenen, die die vorliegende Arbeit zu erfassen versucht, zum Teil um auf den ersten Blick unscheinbare Details, die nur anhand einer genauen Lektüre der Texte erkannt werden können. Wie auch immer man den Begriff des „Distant Reading“ genau definiert, erzielt jedenfalls auf im Vergleich zum sogenannten Close Reading oberflächlichere Lektüreverfahren ab, mit denen solche Details kaum zu erfassen sein dürften. Auf solche Verfahren kann sich die vorliegende Arbeit somit nicht ausschließlich verlassen, sie ist auf eine genaue Lektüre ebenso wie auf Interpretationen angewiesen.

Hin und wieder wird in dieser Arbeit etwas tiefer in die Interpretation der Texte eingestiegen, als es die Erfassung des jeweiligen Phänomens erfordern würde, sei es, um den oben formulierten Nebenzweck zu erreichen und darauf hinzuweisen, wie die Untersuchung größerer Textmengen das Bild von der Literatur des untersuchten Zeitraums verändern kann, oder um aufzuzeigen, wie die gewonnenen Erkenntnisse die Interpretation der Texte beeinflussen können und so den Wert der Bestandsaufnahme zu demonstrieren. Auch hier gilt aber, dass dies nicht als Versuch gedeutet werden sollte das gesamte Stück einer entsprechenden Deutung zu unterwerfen. Es handelt sich lediglich um Anregungen und Demonstrationen, wie das Wissen um die zeitgenössischen Normen hinsichtlich bestimmter dramaturgischer Elemente eine neue Perspektive auf dramatische Texte schaffen kann. Wie gewinnbringend diese neuen Blickwinkel im Hinblick auf ein konkretes Stück tatsächlich sind, ob sie etwa die gängigen Positionen in der Forschung bereichern oder bestätigen können oder ob sie vielleicht mit bestimmten Interpretationen in Widerspruch stehen und welche Interpretation sich in einem solchen Fall auf die besseren Argumente stützen kann, dies könnte nur anhand einer detaillierten Analyse des einzelnen Werks geklärt werden, die dann natürlich auch die gängige Sekundärliteratur zu beachten hätte. Es mag Stellen in der vorliegenden Arbeit geben, die wie ein Angriff auf in der literaturwissenschaftlichen Forschung etablierte Ansichten zu einzelnen Stücken wirken, aber einen solchen Angriff zu führen liegt weder in meiner Absicht noch bin ich hierzu in der Lage angesichts der Tatsache, wie wenig Beachtung der gegenwärtige Stand der Forschung in meiner Arbeit findet. Ich habe es mir im Folgenden lediglich zum Ziel gemacht, Interpretationsmöglichkeiten aufzuzeigen, nicht Beweise für oder gegen bestimmte Interpretationen des gesamten Textes zu sammeln.

Trotz der weitgehenden Aussparung der Sekundärliteratur in der vorliegenden Arbeit gibt es einige Stellen, an denen ich nicht ganz auf sie verzichten konnte oder wollte. Dies betrifft Stellen, an denen mir die Sekundärquellen Aufwand erspart haben, indem der Verweis auf sie mich langwierigen Erklärungen überhob. Diese Verweise sollten nicht etwa als

Zusammenfassung der aktuellen Forschungslage missverstanden werden, die betreffenden Thesen können den angeführten Belegen zum Trotz in der Forschung umstritten sein.

Bei der Primärliteratur wurde ausschließlich auf in digitaler Form frei verfügbare Ausgaben der Stücke zurückgegriffen. Dies war notwendig aufgrund der großen Anzahl an Primärtexten, von denen viele in physischer Form nur schwer zu bekommen sind. Verwendet wurde dabei in der Regel die älteste in gut lesbarem Zustand zur Verfügung stehende Ausgabe, in den meisten Fällen also die Erstausgabe. Die gilt auch für Stücke, die später in einer vom Autor selbst korrigierten Ausgabe erschienen sind oder zu denen eine historisch-kritische Ausgabe vorliegt. Für die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit ist es nicht notwendig, dass ein Stück in seiner letztgültigen Form oder in allen Stationen seiner Entwicklung untersucht wird. Im Hinblick auf mögliche literaturhistorische Erkenntnisse ist im Gegenteil die Erstausgabe einer späteren Fassung, die zum Teil ein Produkt der Zeit ihrer ursprünglichen Entstehung, zum Teil ein Produkt der Zeit ihrer Überarbeitung ist, stets vorzuziehen. Da sich die Arbeit zudem auf die Untersuchung der dramatischen Texte konzentriert, beziehen auch sämtliche im Folgenden in den Text eingefügten Angaben zum Erscheinungsjahr auf die Erstausgabe und nicht etwa auf die Uraufführung, sofern dies nicht anders angemerkt wird.<sup>1</sup> Es gibt allerdings den einen oder anderen Fall, in dem gerade die Todesdarstellung in späteren Ausgaben eine starke Überarbeitung durch den Dichter erfahren hat. Wenn die Unterschiede zwischen verschiedenen Ausgaben im jeweiligen Kontext, in dem das Stück behandelt wird, von Interesse sind, kann zum Zweck des Vergleichs auch auf spätere Ausgaben zurückgegriffen werden.

Bei Zitaten aus Primärtexten werde ich mich im Folgenden stets bemühen, die ursprüngliche Schreibweise beizubehalten, einschließlich sämtlicher Satzzeichen und Druckfehler. Ich habe es mir lediglich erlaubt, aus dem damaligen „ſ“ ein gewöhnliches „s“ zu machen. Zudem habe ich im Allgemeinen darauf verzichtet die damaligen typographischen Eigenheiten der Stücke imitieren zu wollen. Aufgrund der großen Anzahl von typographisch sehr verschiedenen Stücken, aus denen im Folgenden zitiert werden wird, hätte dies die Arbeit unübersichtlich und schwer lesbar gemacht. Lediglich dann, wenn ich der Meinung war, dass es im Gegenteil der Übersichtlichkeit des betreffenden Zitats dient, oder wenn es mir darauf ankam dem Leser einen Eindruck von der typographischen Gestalt des Textes zu geben, habe ich die Zitierweise insoweit an die ursprüngliche Form des Textes angeglichen, wie dies nützlich erschien.

---

<sup>1</sup> Stellenweise werden dabei die Abkürzungen UA für Uraufführung sowie ED für Erstdruck benutzt.

## **1.9. Erläuterung wichtiger Begriffe**

An dieser Stelle soll vorab die Verwendungsweise einiger Begriffe innerhalb dieser Arbeit geklärt werden, die im weiteren Verlauf wiederholt auftauchen werden. Strittige Begriffe, die lediglich im Hinblick auf eine bestimmte Fragestellung von Bedeutung sind, werden hingegen an der Stelle behandelt, an der sie gebraucht werden.

### **1.9.1. Imaginäre Bühne**

Der Begriff „imaginäre Bühne“ bezeichnet im Folgenden die Vorstellung eines Bühnenraums, die durch den dramatischen Text erzeugt wird. Nach der obigen Definition handelt es sich dabei um einen notwendigen Bestandteil jedes Dramas. Da die vorliegende Arbeit sich auf die Untersuchung von Texten konzentriert, hat sie es fast ausschließlich mit imaginären Bühnenräumen zu tun. Zur Vereinfachung wird daher in der Regel schlicht das Wort „Bühne“ zur Bezeichnung der imaginären Bühne gebraucht. Nur an Stellen, an denen ansonsten Missverständnisse auftreten könnten, wird zur deutlicheren Abgrenzung von einer „imaginären Bühne“ gesprochen.

### **1.9.2. Handlung und Vorgeschichte**

Die Handlung eines Stückes umfasst sämtliche Ereignisse, die innerhalb der fiktionalen Welt des Stückes von seinem Einsatzpunkt bis zu seinem Schlusspunkt stattfinden, unabhängig davon, ob diese Ereignisse auf der Bühne dargestellt oder dem Publikum auf andere Weise vermittelt werden. Die Vorgeschichte ist hingegen nicht Teil der Handlung. Sie umfasst sämtliche Ereignisse, die vor deren Einsatzpunkt liegen und dem Publikum, in der Regel durch die Dialogtexte, vermittelt werden.

### **1.9.3. Figurenkonstellation und Figurenkonfiguration**

Grob umrissen beschreibt die Figurenkonstellation das Verhältnis der einzelnen Figuren zueinander unter verschiedenen Gesichtspunkten auf der Basis der Interaktionen zwischen ihnen. Die Figurenkonfiguration hingegen beschreibt die An- bzw. Abwesenheit jeder einzelnen Figur des Personals des Stückes auf der Bühne zu einem bestimmten Zeitpunkt.<sup>1</sup> Die Figurenkonfiguration ändert sich also, wann immer eine Figur auftritt oder abgeht.

---

<sup>1</sup> Siehe zu dieser Unterscheidung Pfister: Das Drama. S. 232-240. Pfister unterscheidet hierbei noch verschiedene Modelle, deren Details für unsere Zwecke aber von geringer Bedeutung sind.

#### 1.9.4. Haupt- und Nebenfiguren

Das Verhältnis zwischen Haupt- und Nebenfiguren wird im Kapitel *Figuren* näher behandelt, ebenso wie das Verhältnis zwischen Protagonisten und Antagonisten und ähnliches. Da jedoch schon in den vorhergehenden Kapiteln häufig die Rede von Haupt- und Nebenfiguren ist, sollen an dieser Stelle vorab einige knappe Anmerkungen zu diesen Begriffen gemacht werden. So, wie sie in der vorliegenden Arbeit verwendet werden, besteht zwischen Haupt- und Nebenfiguren lediglich ein gradueller Unterschied. Die Hauptfiguren eines Stückes sind diejenigen, die für das Stück die größte Bedeutung haben. Es gibt verschiedene Kriterien, an denen diese Bedeutung gemessen werden kann, und diese sind teilweise objektiv messbar, teilweise interpretationsabhängig. Mögliche Kriterien sind beispielsweise die Zentralität einer Figur, die ihrerseits am Grad ihrer Vernetzung mit anderen Figuren gemessen werden kann, ihr Anteil an der Figurenrede, die Anzahl an Figurenkonfigurationen, an denen sie beteiligt ist, ihr Einfluss auf den Handlungsverlauf oder ihr Beitrag zur Botschaft bzw. Moral des Stückes, falls dieses eine solche besitzt.<sup>1</sup> Da die vorliegende Arbeit, wie gesagt, auf die Untersuchung einzelner Stücke nicht viel Wert legt, sondern sich auf die Masse der Texte stützt, kann der immense Mess- und Interpretationsaufwand nicht betrieben werden, um eine sorgfältige Bestimmung der Hauptfiguren in den untersuchten Stücken vorzunehmen. Einzig eine Untersuchung der Figurenkonfigurationen wäre möglich, doch gerade dieses Kriterium scheint am wenigsten verlässlich und könnte zu sehr kontraintuitiven Ergebnissen führen, wenn man es nicht in Kombination mit anderen Kriterien verwendet.

In der vorliegenden Arbeit wird deshalb auf solche Untersuchungen verzichtet. Die Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenfiguren ist aber in vielerlei Zusammenhängen äußerst nützlich und kann deshalb nicht aufgegeben werden. Wenn im Folgenden von einer Hauptfigur die Rede ist, so bedeutet dies deshalb lediglich, dass die Lektüre des Stückes den Eindruck erweckt hat, als würde es sich bei der betreffenden Figur um eine Figur von besonderer Bedeutung handeln. Dabei werden die soeben angeführten Kriterien in die Abwägung einbezogen, es wird aber keine genauere Untersuchung einzelner Dramen durchgeführt, noch wird auch nur festgelegt, wo genau die Grenze zwischen einer Hauptfigur und einer Nebenfigur anzusetzen ist und wie die einzelnen Kriterien zueinander zu gewichten sind. Es handelt sich also lediglich um eine grobe Schätzung.

Während eine ganze Reihe verschiedener Faktoren bei der Abwägung, ob es sich bei einer bestimmten Figur um eine Hauptfigur handelt, berücksichtigt wird, gibt es einige andere Merkmale, die hiervon ausgeschlossen sind. So ist beispielsweise die moralische Beurteilung

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu unten, S. 396.

einer Figur nicht von Bedeutung. Es ist auch nicht von Bedeutung, welche Beziehung sie zu anderen Figuren unterhält. Der Antagonist einer anderen Hauptfigur kann also selbst auch als Hauptfigur bewertet werden, muss es aber nicht. Auch der Titel des Stückes hat keinen Einfluss auf die Beurteilung der Bedeutsamkeit einer Figur für ein Stück. Es mag in vielen Fällen ein guter Indikator sein, wenn ein Stück nach einer seiner Figuren benannt ist, doch kann dies auch in die Irre führen. Dasselbe gilt für sämtliche Bezugnahmen auf und Erwähnungen von Figuren in anderen Bestandteilen des Textes, die nach der obigen Definition nicht dem Kerntext des jeweiligen Dramas zuzuordnen sind.

#### 1.9.5. Positiv und negativ bewertete bzw. dargestellte Figuren

Ähnlich wie mit der Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenfiguren verhält es sich auch mit jener zwischen positiv und negativ bewerteten bzw. charakterisierten Figuren. Es handelt sich bei dieser Unterscheidung in der Regel lediglich um eine grobe Einschätzung aufgrund des Lektüreindrucks, nicht um das Ergebnis einer umfassenden Untersuchung der einzelnen Stücke. Die Unterscheidung bezieht sich auf den moralischen Status einer Figur, soll also angeben, ob diese dem Publikum als moralisch gut oder schlecht präsentiert wird, eine Unterscheidung, auf die im Kontext dieser Arbeit unmöglich verzichtet werden kann, da der moralische Status einer Figur großen Einfluss auf die Darstellung ihres Todes hat.

Der moralische Status einer Figur kann in einem Stück explizit ausgesprochen werden durch andere Figuren im Dialogtext. Hier ergibt sich allerdings das Problem, dass die Figur, die das Urteil fällt, selbst vertrauenswürdig sein und über einen moralischen Status verfügen muss, der es ihr erlaubt über andere zu urteilen. Versucht man den moralischen Status einer Figur einzig aus der Beurteilung durch andere Figuren abzuleiten, führt dies deshalb bei der begrenzten Anzahl an Figuren entweder früher oder später in einen Zirkel oder endet bei einer Figur, deren moralischer Status fragwürdig ist. Dies gilt selbst dann, wenn in einem Stück die öffentliche Meinung angeführt und somit ein allgemeiner, von individuellen Figuren unabhängiger Konsens über die betreffende Figur proklamiert wird, da diese öffentliche Meinung erstens wiederum durch Figuren repräsentiert werden muss, deren Repräsentativität jedoch in Zweifel gezogen werden kann, und zweitens auch die öffentliche Meinung nicht über jeden Zweifel erhaben ist.<sup>1</sup> Man kommt deshalb nicht umhin auch auf eine implizite, in der Darstellung von Figur enthaltene Beurteilung Bezug zu nehmen, die nur zur Geltung kommen kann, wenn man beim Publikum gewisse moralische Werte voraussetzt. So trägt

---

<sup>1</sup> Letzteres wird sich im Laufe dieser Arbeit anhand mehrerer Fälle zeigen, unter anderem an Raupachs *Die Erdennacht* und Hebbels *Judith*. Siehe unten, u.a. S. 466, 551.

beispielsweise zum positiven Bild einer Figur bei, wenn diese sich auf Gott oder auf weithin anerkannte moralische Werte wie Treue zum Fürsten und Vaterland beruft, sofern diese Werte bzw. die Ehrlichkeit der Figur, wenn sie diese anführt, im Stück nicht in Zweifel gezogen werden. Neben bloßen Worten tragen natürlich auch allgemein als positiv betrachtetes Verhalten sowie die es begleitenden Charaktereigenschaften, beispielsweise Hilfsbereitschaft oder Mut, zu einem positiven Gesamtbild bei. In der vorliegenden Arbeit spreche ich gelegentlich von positiv bzw. negativ beurteilten oder bewerteten Figuren, um damit anzudeuten, dass mein Lektüreindruck eher den Bewertungen durch andere Figuren entspringt, und von positiv bzw. negativ charakterisierten oder dargestellten Figuren, um anzudeuten, dass der Eindruck sich eher auf das Verhalten der Figur selbst oder andere Faktoren stützt. Es handelt sich hierbei aber lediglich um Konnotationen, die für meine Argumentation im konkreten Fall zumeist von geringer Bedeutung sind.

Es ist im Einzelfall mit einem hohen Aufwand verbunden all die Faktoren aufzuzählen, aus denen sich ein solches Gesamtbild zusammensetzt, und eventuell auftretende widersprüchliche Zeichen gegeneinander abzuwägen. In der Praxis ist es jedoch oft leicht zu erkennen, ob eine Figur dem Publikum als moralisch gut oder schlecht präsentiert werden soll, denn die Dramatiker des untersuchten Zeitraums gehen in dieser Hinsicht selten sehr subtil vor. Es ist allerdings anzumerken, dass der moralische Status bei negativ dargestellten Figuren tendenziell etwas schwerer zu beurteilen ist als bei positiven. Bei ihnen handelt es sich nicht immer um konsequente Bösewichte, manchmal werden ihre schlechten Eigenschaften oder Taten als das Resultat von Verirrung oder Verführung dargestellt. Zudem zeigen die betreffenden Figuren in manchen Fällen Reue. All diese Faktoren können nicht nur die moralische Einordnung erschweren, sondern auch Einfluss auf die Todesdarstellung haben, sodass in solchen Fällen abhängig vom jeweiligen Untersuchungsgegenstand eine detailliertere Differenzierung vonnöten sein kann, die dann anhand des betreffenden Phänomens erläutert wird.

#### 1.9.6. Szene und Auftritt

Sowohl in der Forschungsliteratur als auch in den in dieser Arbeit untersuchten Primärtexten werden die Begriffe „Szene“ und „Auftritt“ zum Teil synonym, zum Teil aber auch in sehr unterschiedlichen Bedeutungen verwendet. In der vorliegenden Arbeit habe ich mich für eine klare Trennung der Begriffe entschieden, um sie zur Bezeichnung unterschiedlicher Sachverhalte einsetzen zu können. „Auftritt“ bezeichnet den Zeitraum vom Beginn einer Figurenkonfiguration bis zu deren Ende, sei es durch das Auftreten oder Abgehen einer Figur.

Unter einer Szene soll im Folgenden der gesamte Zeitraum verstanden werden, währenddessen dasselbe Bühnenbild ohne Unterbrechung verwendet wird, unabhängig davon, welche Figuren sich auf der Bühne befinden. Wird das Bühnenbild mehrfach mit Unterbrechung durch die Verwendung anderer Bühnenbilder genutzt, gilt jede dieser Verwendungen als eigenständige Szene. Eine bloße Veränderung einzelner Elemente des Bühnenbildes beispielsweise durch das Versinken eines Schiffes oder das Einstürzen eines Turms wird nicht als Wechsel des Bühnenbilds gewertet.

#### 1.9.7. Szenenbeschreibung und Regieanweisung

Unter dem Begriff „Szenenbeschreibung“ werden im Folgenden sämtliche Beschreibungen des Bühnenbilds, der Requisiten und anwesenden Figuren sowie ihrer Positionierung zu Beginn einer Szene zusammengefasst. Unter Regieanweisungen werden hingegen Anmerkungen innerhalb der Szene verstanden, die etwa Bewegungen, Mimik und Tonfall der Figurenreden sowie den Einsatz von Bühnentechnik und Bühneneffekten betreffen. Die Szenenbeschreibung ist also die Beschreibung des statischen Bildes zu Anfang der Szene, während die Regieanweisungen die Bewegungen und Veränderungen festhalten, die sich im Lauf der Szene innerhalb dieses Bildes vollziehen. Die Verwendung des Begriffes „Regieanweisung“ mag im Kontext dieser Arbeit etwas unpassend erscheinen, da er zu implizieren scheint, dass sich der Verfasser in ihr tatsächlich an die Regie wendet, eine Annahme, die zu der hier durchgeführten rein textbasierten Untersuchung nicht passt und mindestens im Hinblick auf die im Folgenden behandelten Lesedramen fraglos unzutreffend ist. Ich habe mich dennoch dafür entschieden den Begriff zu übernehmen, da er sich in der Forschungsliteratur eingebürgert hat. Ebenfalls häufig verwendete alternative Begriffe wie „szenische Anmerkung“ sind zudem mit ähnlichen Problemen behaftet. Macht man sich von seinen oberflächlichen Implikationen frei, scheint mir die Verwendung des Begriffes „Regieanweisung“ nicht weiter problematisch. Da in der vorliegenden Arbeit ohnehin von einer „Bühne“ gesprochen wird bei der Behandlung von Dramen, die nie tatsächlich auf eine Bühne kamen, kann der Begriff der Regieanweisung in ähnlicher Weise verstanden werden, nämlich als eine Anweisung, die an eine imaginäre Regie gerichtet ist.

#### 1.9.8. Bühnenstück und Lesedrama

Als Bühnenstücke werden im Folgenden Dramen bezeichnet, die primär zur Aufführung auf der Bühne konzipiert sind, während der Begriff „Lesedrama“ Stücke bezeichnet, die vor allem für die gedruckte Veröffentlichung vorgesehen sind. Es gibt unter den untersuchten Stücken



viele Fälle, die sich nicht der einen oder anderen Gruppe zuordnen lassen, sei es, weil der Dichter beide Möglichkeiten gleichermaßen im Sinn hatte, oder weil keine Informationen zur intendierten Rezeptionsweise vorliegen und am dramatischen Text selbst keine Präferenzen zu erkennen sind. Die Begriffe „Bühnenstück“ und „Lesedrama“ sind somit eher als Bezeichnungen für zwei gegenüberliegende Pole einer Skala zu betrachten, eine Unterteilung des gesamten Textkorpus in diese beiden Gruppen ist nicht intendiert. Obwohl eine klare Trennung nicht möglich ist, handelt es sich um eine im Kontext dieser Arbeit nützliche Unterscheidung, da durch die Verwendung dieser Begriffe signalisiert werden kann, ob sich ein bestimmtes Stück an die Gegebenheiten der Bühne anzupassen hat oder ob es sich von den hiermit verbundenen Einschränkungen bis zu einem gewissen Grad freimachen kann.<sup>1</sup> Bühnenstücke und Lesedramen werden in der vorliegenden Arbeit gleichermaßen behandelt, allerdings nur, insofern sie innerhalb des untersuchten Zeitraums gedruckt erschienen sind. Bühnenstücke, die innerhalb des untersuchten Zeitraums uraufgeführt, aber erst nach 1849 gedruckt wurden, werden nicht berücksichtigt, da die vorliegende Arbeit sich auf eine Untersuchung des Dramas als literarische Gattung beschränkt.

---

<sup>1</sup> Zu den Freiheiten, die Lesedramen den Bühnenstücken voraushaben, siehe u.a. den Abschnitt *Todeszeichen in Lesedramen*, unten S. 113.

## **2. Todeszeichen**

Damit der Tod in einem Drama eine Wirkung gleich welcher Art auf das Publikum entfalten kann, muss das Publikum erst einmal wissen, dass die betreffende Figur gestorben ist. Diese Grundvoraussetzung gilt für Lesedramen ebenso wie für Bühnenstücke, ist bei letztgenannten jedoch deutlich schwieriger zu erfüllen. Es ist unmöglich, dem Publikum im Theater einen unwiderlegbaren Beweis für den Tod einer Figur zu liefern, denn ein solcher würde erfordern, dass nicht nur die Figur, sondern auch der Schauspieler, der sie spielt, zu Tode kommt. Das Vortäuschen des Todes ist also unumgänglich. Für den Zuschauer ergibt sich dadurch die Schwierigkeit zwischen einer durch die Schauspieler und einer durch die Figuren des Stückes begangenen Täuschung zu unterscheiden. Das Theater sieht sich also mit der Herausforderung konfrontiert, den Tod vortäuschen und dabei dem Publikum zugleich durch klare Zeichen vermitteln zu müssen, dass diese Täuschung nicht auf der Handlungsebene durchgeführt wird. Aber auch von diesem Problem abgesehen ist die Vermittlung eines Todesfalls auf der Bühne mit größeren Schwierigkeiten verbunden als in einem Text. Im Text kann der Tod einer Figur schon durch einen knappen Satz festgehalten werden. Auf der Bühne kann zwar ebenfalls eine Figur behaupten, dass eine andere tot sei, aber es stellt sich dann noch immer die Frage, wie verlässlich ihre Aussage ist. Auch wenn das Publikum selbst Zeuge ist, so ist es doch mindestens einige Meter von der betreffenden Figur entfernt und muss sich auf den bloßen Augenschein verlassen. Es ist damit nicht unbedingt in der Position beurteilen zu können, ob eine Figur tot, schwer verwundet oder eventuell nur in Ohnmacht gefallen ist. Die Dramatiker müssen deshalb Wege finden ihr Publikum vom Tod einer Figur zu überzeugen. Zwar betreffen diese Schwierigkeiten in erster Linie die Aufführung der Stücke, sie schlagen sich aber auch in den Texten nieder, sofern diese für die Aufführung gedacht sind. Obgleich die vorliegende Arbeit sich mit dramatischen Texten beschäftigt, müssen deshalb in diesem Kapitel auch die Möglichkeiten und Einschränkungen der Todesdarstellung auf der Bühne behandelt werden.

Im Folgenden wird zunächst ein kurzer literaturhistorischer Überblick über die Todeszeichen vom Barockdrama bis zum Beginn des untersuchten Zeitraums gegeben, basierend unter anderem auf der Arbeit Richard Sexaus. Danach wird eine detailliertere Untersuchung der Todeszeichen innerhalb des untersuchten Zeitraums durchgeführt, geordnet nach Todesarten.

## 2.1. Das Barockdrama

Bei Enthauptungen war es noch im 18. Jahrhundert üblich, dass den Zuschauern den abgetrennten Kopf des Hingerichteten präsentiert wurde, sodass diese sich mit eigenen Augen von dessen Tod überzeugen konnten.<sup>1</sup> Wurde bei einer Exekution auch nur das Mindeste verhüllt, kamen schnell Zweifel auf: „Man protestiert, wenn das Opfer im letzten Augenblick den Blicken entzogen wird. [...] Bei der Erhängung der Lescombat bemühte man sich darum, ihr das Gesicht mit »einer Art Haube« zu verhüllen; sie hat ein Tuch um den Hals und um den Kopf, weswegen das Volk murt und sagt, es sei gar nicht die Lescombat.“<sup>2</sup> Mit ähnlichen Mitteln sollten auch die Zuschauer in Barockdramen zufriedengestellt werden. Abgetrennte Köpfe kamen dabei des Öfteren zum Einsatz.<sup>3</sup> Dabei handelte es sich entweder um Attrappen<sup>4</sup> oder der Kopf wurde auf einer Tischplatte gezeigt, unter der versteckt sich der übrige Körper des Schauspielers befand<sup>5</sup>. Abgeschlagene Köpfe zu präsentieren bietet sich fast nur bei der Darstellung von Hinrichtungen an, aber auch bei anderen Todesarten nähert man sich der Praxis der öffentlichen Hinrichtung zum Teil insoweit an, als dem Publikum ein identifizierbarer Leichnam präsentiert wird. Diese Präsentation der Leiche nimmt im Barockdrama eine solche Bedeutung ein, dass die Darstellung des Sterbens dadurch fast an den Rand gedrängt wird. So ist etwa der zeitgenössische Dramentheoretiker Albrecht Christian Rotth der Meinung, dass es „fast besser“ sei, „wenn der Poet sich so moderiren kann / daß des verunglückten Leiche hernach vorgestellet oder daß sie vorbey getragen wird &c.“<sup>6</sup>. Auch laut Harsdörffer werden in einem Trauerspiel „grausame Marter und Pein so die Henkerbuben verüben / [...] auf den Schauplätzen nit gesehen / sondern von den Botten oder auch den Geplagtē Angehörigen uñ Freundē erzehlet.“ Er fügt jedoch sofort hinzu: „Die Italiāner pflegen die Häubter auf den Tischē etwan in Schüsseln aufgetragen vozuweisen / und die vermeinte enthaubte Person unter den Tisch zuverstecken / welches gewißlich den

---

<sup>1</sup> Wie genau dieses Präsentieren des Kopfes ablief, war von Fall zu Fall verschieden, denn dessen Funktion beschränkte sich nicht auf das Erbringen eines Todesbeweises. Es konnte Teil der Strafe sein, dass der Kopf auf einen Pfahl gespießt und öffentlich zur Schau gestellt wurde, umgekehrt konnte den Hinterbliebenen aber auch gestattet werden, den Leichnam unmittelbar nach der Hinrichtung zu beerdigen, was als besonders Milde Form der Todesstrafe galt. Siehe Dülmen, Richard van: Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit. München 2010. S. 138/139. Vgl. auch Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. 14. Auflage. Frankfurt am Main 2013. S. 75-77.

<sup>2</sup> Foucault: Überwachen und Strafen. S. 76.

<sup>3</sup> Vgl. Sexau, S. 46-48.

<sup>4</sup> Siehe Sexau, S. 47.

<sup>5</sup> Siehe etwa Birken, Siegmund: Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst / oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy. Nürnberg 1679. S. 335. Vgl. auch Sexau, S. 29-31.

<sup>6</sup> Rotth, Albrecht Christian: Kürztliche / Doch deutliche und richtige Einleitung zu den Eigentlich so benahmten Poetischen Gedichten [...]. Leipzig 1688. S. 218.

Zuschauern eine grosse Verwunderung / und nicht geringes Mitleiden verursacht.“<sup>1</sup> Sichtbarkeit ist ihm also durchaus wichtig, aber nicht der Tötungsakt selbst, sondern lediglich sein Resultat soll dem Publikum unverhüllt vorgeführt werden. Siegmund Birken hingegen ist der Ansicht, dass es „nicht ungereimt“ sei, wenn „man vorstellig machet / wie die Verbrecher / von andern oder durch ihre eigne Fäuste / erhenkt / erschossen und erstochen werden / oder mit dem Kopf wider die Wand laufen.“<sup>2</sup> Bei bestimmten Todesarten darf seiner Ansicht nach also auch der Tötungsakt selbst auf die Bühne kommen. Für die etwas schwieriger auf der Bühne darzustellende Todesart der Enthauptung hält er jedoch fest, dass „[...] das Hauptabschlagen / [...] nur erzehlet / oder der Kopf auf einem Becken vorgetragen / oder selbiger von der Person / unter einem verhängten Tisch [...] empor gestreckt werden“<sup>3</sup> kann und teilt damit die Meinung Harsdörffers.

Dass das Publikum den Sterbevorgang selbst beobachten kann, scheint den Dramentheoretikern des Barock also gar nicht so wichtig zu sein. Worauf aber nicht verzichtet werden kann, ist die Zurschaustellung des Beweises für das Eintreten des Todes in Form einer identifizierbaren Leiche, wie man es von den öffentlichen Hinrichtungen her gewohnt ist. Um reine Effekthascherei scheint es ihnen dabei nicht zu gehen, denn dann würden sie auf die Darstellung des Tötungsaktes trotz allen damit verbundenen technischen Schwierigkeiten kaum verzichten wollen. Im Vordergrund stehen jedoch nicht Gewalt und Blutvergießen, sondern der Todesbeweis in Form des Leichnams. Der Tod sowie die Identität des Getöteten sind beweisbedürftig und der abgetrennte Kopf ist das Mittel, welches beide Beweise zugleich auf die überzeugendste Art liefert.<sup>4</sup>

So sehr sich das Theater aber den Beweismöglichkeiten realer öffentlicher Hinrichtungen annähert, handelt es sich doch immer nur um die Illusionen eines Beweises, nämlich um eine Attrappe anstelle eines realen Kopfes, und man kann davon ausgehen, dass das Publikum sich bewusst ist auf der Theaterbühne keine echte Hinrichtung zu beobachten. Die Durchschaubarkeit der Täuschung schadet dem dramaturgischen Zweck des Vorzeigens des Kopfes jedoch nicht. Die Zuschauer benötigen ein Zeichen, welches ihnen darüber Aufschluss gibt, ob in der gegebenen Situation der Schauspieler den Tod seiner Figur zur Darstellung

---

<sup>1</sup> Harsdörfer, Georg Philipp: *Poetischē Trichters zweyter Theil*. Nürnberg 1648. S. 82. Sexau will einen Selbstwiderspruch darin erkennen, dass Harsdörffer die Gewalt zunächst von der Bühne verbannen will, im nächsten Satz aber schon auf die Vorteile der expliziten Darstellung des abgetrennten Kopfes verweist. Siehe Sexau, S. 30. Es bleibt aber zu konstatieren, dass es ein großer Unterschied ist, ob die explizite Darstellung des Gewaltaktes selbst oder nur die Darstellung seines Resultats empfohlen wird.

<sup>2</sup> Birken: *Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst*. S. 335/336.

<sup>3</sup> Ebd., S. 335.

<sup>4</sup> Andere Leichenteile können missverständlich sein. Beispielsweise führt ein falsch zugeordneter abgetrennter Finger in Heinrich von Kleists *Familie Schroffenstein* zur nahezu vollständigen Auslöschung zweier Familien.

bringt oder ob die Figur selbst ihren eigenen Tod vortäuscht. Ein abgetrennter Kopf ist hierfür insofern gut geeignet, als es im Rahmen der Handlung des Stückes sehr unwahrscheinlich erscheinen dürfte, dass Figuren auf diese Weise den eigenen Tod vortäuschen, ohne dass eine solche Möglichkeit an irgendeiner Stelle im Stück Erwähnung findet. Es handelt sich hierbei um eine Täuschungsmöglichkeit, die zwar dem Theater, in aller Regel aber nicht den handelnden Figuren zur Verfügung steht. Um dies deutlich zu machen, ist das Theater nicht auf eine Illusionswirkung angewiesen.

Neben dem Vorzeigen der Leiche bzw. des Kopfes kommt es zum Teil zu einem exzessiven Einsatz von Blut: „Bei der Enthauptung des Johannes sind Blutbeutel so geschickt angebracht, dass nach des Henkers Hieb aus Rumpf und Kopf Blutbäche hervorbrechen; das Haupt ist zudem so elastisch gebildet, dass es mehreremale auf dem Boden aufspringt und jedesmal Blut verliert. Eine Blutlache neben der anderen zielt die Bühne nach dieser Szene.“<sup>1</sup> Welche ästhetischen Wertvorstellungen mit einer solchen Szene auch verfolgt werden mögen, die Funktion dem Publikum ein eindeutiges Zeichen für den Tod einer Figur zu liefern kann sie jedenfalls erfüllen, denn auch in solchen Fällen ist kaum zu erwarten, dass innerhalb der Handlung der Tod einer Figur mit derartigen Mitteln vorgetäuscht wird.

## **2.2. 18. Jahrhundert bis zum Sturm und Drang**

Im Laufe des 18. Jahrhunderts verschwinden die Blutfontänen und abgeschlagenen Köpfe von den Bühnen. Einen Teil mögen Gottsched und seine Anhänger hierzu beigetragen haben, die das deutsche Drama an einer Regelpoetik nach französischem Vorbild ausrichten wollen und die moralische Lehre an die Stelle des Schauwerts setzen.<sup>2</sup> Der Gewaltakt wird nun erst recht hinter die Bühne verbannt<sup>3</sup>, der Leichnam jedoch wird nach wie vor häufig dem Publikum präsentiert<sup>4</sup>. Von der Mäßigung der Todesdarstellung abgesehen ändert sich damit im Grunde nicht viel, insbesondere nicht, wenn man statt Enthauptungen weniger spektakuläre Todesarten wie das Erstechen oder Vergiften betrachtet. Ein klarer Bruch mit den bisherigen Konventionen ist hier nicht erkennbar.

Ein nennenswerter Unterschied besteht allerdings darin, dass die betreffenden Figuren häufig noch am Leben sind, wenn sie auf die Bühne gebracht werden, und noch genügend Kraft haben, um einen abschließenden Monolog zu führen. Derartige Sterbemonologe traten auch

---

<sup>1</sup> Siehe Sexau, S. 19, Fußnote 1.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu etwa Hesselmann, Peter: Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 2002. S. 160-162. Vgl. auch Sexau, S. 34/35.

<sup>3</sup> Siehe Sexau, S. 36.

<sup>4</sup> Siehe Sexau, S. 207/208, 210-214.

schon im Barockdrama auf, waren dort aber seltener und tendenziell kürzer gehalten.<sup>1</sup> Zwar ziehen sich dort die Hinrichtungen mitunter lange hin, denn manches Opfer wird vor seinem Tod ausgiebig gefoltert<sup>2</sup>, doch wenn der Henker erst einmal seine Arbeit getan hat, ist die betreffende Figur nicht mehr in der Lage einen Monolog zu halten. Selbst wenn sich die Gelegenheit bietet den Sterbevorgang nach vollzogener Tat noch etwas hinauszuzögern, machen die deutschen Barockdramatiker hiervon in der Regel keinen Gebrauch.<sup>3</sup> Auch die erwähnten Theoretiker kommen nicht auf den Gedanken, den Sterbeprozess von dem ihn verursachenden Gewaltakt getrennt zu behandeln. Sie trennen zwar das Vorzeigen der Leiche von der Darstellung des Sterbens, doch der Gewaltakt des Tötens und das Sterben gehören für sie zusammen, es kommt entweder beides auf die Bühne oder keins von beidem. Dies trifft auf fast jeden Tod im Barockdrama zu, da fast jeder Folge eines Gewaltakts ist. Kaum eine Figur stirbt durch Unfälle, Krankheiten oder Ähnliches.<sup>4</sup>

Auch mit der Aufklärung werden natürliche Todesfälle im deutschen Drama nicht häufiger. In der von Gottsched herausgegebenen *Abhandlung von denen auf der Schaubühne sterbenden Personen* heißt es etwa: „Alle Todesfälle, welche sich schon in der Erfindung nicht zur Auflösung des Knotens schicken, sind auch in der Vorstellung unleidlich.“ Unter solchen unleidlichen Todesfällen versteht der Verfasser, „[w]enn jemand an einer ordentlichen Krankheit stürbe, oder vom Schlage gerührt würde: Oder wenn jemand ein Stein auf den Kopf fiel und ihn erschläge, und so ferner.“<sup>5</sup> Hinrichtungen werden jedoch um die Mitte des 18. Jahrhunderts herum deutlich seltener, an ihre Stelle tritt der Mord: „Gottsched und seine Zeitgenossen waren bemüht, die Bühne möglichst von Greueln frei zu halten. Aus demselben Grund, der Gryphius und die Schlesier den Mord verschmähen liess, griffen sie zu diesem Motiv [...].“<sup>6</sup> Verglichen mit Folterungen und Hinrichtungen ist der gewöhnliche Mord die weniger grausame und blutrünstige Todesart. Ein Grund für den Wechsel der Todesarten könnte also die Zielsetzung des „gereinigten“ Theaters der Aufklärung sein, das Volk in ethischer wie ästhetischer Hinsicht zu erziehen. Dies beinhaltete unter anderem, es von seiner

---

<sup>1</sup> Siehe Sexau, S. 157-161.

<sup>2</sup> Beispielsweise Lohensteins *Epicharis*. Siehe Lohenstein: *Epicharis*. S. 119-127. Vgl. auch Sexau, S. 42-69.

<sup>3</sup> Siehe Sexau, S. 144/145.

<sup>4</sup> Vgl. Sexau, S. 120-131.

<sup>5</sup> *Abhandlung von denen auf der Schaubühne sterbenden Personen*; in sofern man sie nemlich vor den Augen der Zuschauer solle sterben oder ihren Tod erzählen lassen. In: Gottsched, Johann Christoph: *Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*. Funfzehendes Stück. Leipzig 1736. S. 405/406. Die Autorschaft der Abhandlung ist nicht eindeutig geklärt. Sexau etwa hält Gottsched selbst für den Verfasser (Siehe Sexau, S. 35, Fußnote 3), was eher unwahrscheinlich scheint, da manches in der Abhandlung mit Gottscheds andernorts geäußerten Ansichten sowie mit seinem eigenen dramatischen Werk schwer vereinbar ist. Daunicht hingegen gibt den Arzt Christian Gottlieb Ludwig als Verfasser an. Vgl. Daunicht, S. 123-126.

<sup>6</sup> Sexau, S. 70.

Vorliebe für vermeintlich rohe Genüsse zu entwöhnen und zu einer stillen, disziplinierten Rezeptionshaltung zu zwingen.<sup>1</sup> Sich weiterhin an dem makabren, als Volksfest inszenierten Schauspiel der öffentlichen Hinrichtung<sup>2</sup> zu orientieren, wie dies das Barocktheater zum Teil getan hatte, kam deshalb für das Theater der Aufklärung nicht mehr in Frage.

Während Hinrichtungen seltener werden, nimmt also die Zahl der Morde, Selbstmorde und Todesfälle in der Schlacht zu. Ausgeführt werden die Taten zumeist durch Stichwaffen<sup>3</sup>, manchmal durch Gift<sup>4</sup>, selten durch Schusswaffen<sup>5</sup>. Bei diesen Todesarten tritt der Tod nicht mehr unbedingt unmittelbar nach der Tat ein. Die Dramatiker der Aufklärung haben daher häufiger als zuvor die Möglichkeit, den Gewaltakt hinter die Bühne zu verlegen und die sterbende Figur anschließend dennoch vor den Augen des Publikums nach einem letzten Monolog das Leben aushauchen zu lassen, und von dieser Möglichkeit wird häufig Gebrauch gemacht.<sup>6</sup> Überhaupt sind Sterbemonologe im Drama des 18. und auch des 19. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung für die Darstellung des Todes und können dabei eine Reihe unterschiedlicher Funktionen erfüllen, weshalb sie später in einem eigenen Kapitel ausführlich behandelt werden. An dieser Stelle soll lediglich darauf hingewiesen werden, was die steigende dramaturgische Bedeutung des Sterbemonolog für die Vermittlung des Todes einer Figur an das Publikum bedeutet.

Der Sterbemonolog wird seit Gottsched vor allem genutzt, die betreffende Figur noch einmal die moralische Lehre, die aus dem Leben und Tod der betreffenden Figur gezogen werden soll, explizit auszusprechen.<sup>7</sup> So zeigen sterbende Hauptfiguren, dass sie auch im Tod noch an ihren ehrenhaften Grundsätzen festhalten, indem sie diese in wortreichen und wohlformulierten Reden ausführen. „Dass aber trotz der breiteren Darstellung [der Sterbeszenen], wie sie im 18. Jahrhundert üblich wird, der Dichter allein seinen mit der Vorführung des Todes verbundenen Zweck im Auge hat – und dieser Zweck gipfelt nie in einer naturgetreuen Darstellung des Sterbens –, dem Sterbeprozess dagegen ganz gleichgültig gegenübersteht, muss als grober Mangel empfunden werden“<sup>8</sup>, meint Sexau. In der Tat erwecken die langen, gut ausformulierten Vorträge der betreffenden Figuren nicht unbedingt

---

<sup>1</sup> Vgl. Hesselmann: Gereinigtes Theater? S. 391-414.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Foucault: Überwachen und Strafen. S. 44-90.

<sup>3</sup> Vgl. Sexau, S. 70-96.

<sup>4</sup> Vgl. Sexau, 97-100.

<sup>5</sup> Auf das Problem des Schusswaffengebrauchs gehe ich im Abschnitt „Erschießen“ näher ein. S. u., S. 67.

<sup>6</sup> Vgl. Sexau, S. 39.

<sup>7</sup> Vgl. Sexau, S. 39, 149, 152, 160/161. Der Grund, weshalb gerade der Sterbemonolog hierzu besonders geeignet erschien, ist neben den Gründen, welche Sexau an diesen Stellen anführt, wohl auch die im 18. Jahrhundert weit verbreitete Meinung, dass Lüge und Betrug im Angesicht des Todes unmöglich seien und ein Sterbender somit immer die Wahrheit sage. Siehe unten, S. 156.

<sup>8</sup> Siehe Sexau, S. 162.

den Eindruck, als wären sie dem Tode nahe. Dass gelegentlich in die Monologe vereinzelte Verse eingestreut werden, in denen die Sterbenden selbst auf ihren Zustand hinweisen, wobei sie sich ebenso gewählt ausdrücken wie im Rest ihres Vortrags, oder hin und wieder ein Seufzer oder ein Wehruf ertönt, ändert daran wenig.<sup>1</sup> Im Hinblick auf den Todesbeweis wäre dies nicht weiter problematisch, wenn auf den Monolog ein eindeutiges Zeichen folgen würde, das das Eintreten des Todes markiert. Über ein solches Zeichen verfügt das Drama der frühen Aufklärung aber nicht. Dies hat zur Folge, dass zumindest der genaue Todeszeitpunkt oft schwer ersichtlich ist. Dass die betreffenden Figuren gestorben sind, dürfte das Publikum früher oder später aufgrund des bloßen Umstands vermuten, dass sie verstummen und für den Rest des Stückes nicht mehr handeln, aber das Eintreten des Todes selbst ist nicht erkennbar. In der Praxis mögen die Schauspieler den Todeszeitpunkt durch entsprechende Mimik und Gestik sichtbar gemacht haben, aber in den Texten fehlen solche Markierungen. Die Dramatiker scheinen auf eine besondere Inszenierung des Todeszeitpunkts schlicht wenig Wert gelegt zu haben.

Den Dramatikern des Barock hingegen genügte ein bloßes Verstummen der Figur nicht immer. In ein paar wenigen Fällen, in denen auch in Barockdramen ein ähnlich gut ausformulierter Sterbemonolog verwendet wird, versucht man das Problem zu lösen, indem man die sterbende Figur selbst verkünden lässt, bei welchen Worten es sich um ihre endgültig letzten handelt. So schließt beispielsweise Lucan in Lohensteins *Epicharis* seinen Sterbemonolog mit den Worten: „Der Leib wird Eis und auf der Zung erstirbt das letzte Wort.“<sup>2</sup> Ab den 1730ern kündigen Sterbende ihren Tod meist nur durch kurze Andeutungen an, beispielsweise dadurch, dass sie kundtun, dass ihnen schwarz vor Augen wird,<sup>3</sup> haben aber anschließend noch immer die Energie, ihren Gedanken in Ruhe zu Ende zu führen. Daraufhin verstummen sie oder markieren allenfalls durch einen letzten Ausruf<sup>4</sup> oder ein „Ich sterbe“ den eigenen Tod. Letzteres taucht aber häufig schon zu einem früheren Zeitpunkt im Sterbemonolog auf, um den Tod anzukündigen<sup>5</sup>, weshalb es als eindeutige Markierung des Todeszeitpunkts unbrauchbar ist. Der Fall, dass ein Sterbender seinen Gedankengang abbrechen müsste, weil der Tod zu schnell kommt, tritt fast gar nicht auf.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Siehe Sexau, S. 162-166, 175.

<sup>2</sup> Lohenstein: *Epicharis*. S. 123. Vgl. hierzu Sexau, S. 165/166.

<sup>3</sup> Siehe Sexau, S. 163-165.

<sup>4</sup> Sexau nennt als Beispiele das „Ha!“ des *Cato* Gottscheds, das „Verräther!“ der *Dido* Schlegels sowie das „o Rache!“ Henleys in Brawes *Freygeist*.

<sup>5</sup> Siehe Sexau, S. 177.

<sup>6</sup> Siehe ebd.



Ohnehin ist der Sterbende selbst ein denkbar schlechter Zeuge seines eigenen Todes, kann er ihn doch nur verkünden, solange er noch nicht eingetreten ist. Doch die ihn umgebenden Figuren sind kaum besser, denn um die Mitte des 18. Jahrhunderts herum haben sie dem Publikum nichts voraus. Zwar weisen die Zeugen des Sterbeprozesses oftmals auf den eintretenden Tod hin, am häufigsten durch ein „er/sie stirbt“<sup>1</sup>, aber da sie keinen Wissensvorsprung gegenüber dem Zuschauer im Theater haben, haben sie auch keine größere Kompetenz den Zustand des vermeintlich Toten zu beurteilen. Es kommt kaum vor, dass jemand den Leichnam berührt, und wenn doch, so nicht etwa, um ihm den Puls zu fühlen oder ihn auf sonstige Weise auf Lebenszeichen zu untersuchen. Dabei war eine solche Überprüfung schon in der frühen Neuzeit üblich. Es gab eine ganze Reihe verschiedener Verfahren und Anzeichen, auf die geachtet werden musste, um zu klären, ob eine Person tatsächlich tot war. Herzschlag und Puls wurden überprüft, eine Feder wurde vor Mund und Nase gehalten, um zu kontrollieren, ob der Betroffene noch atmete, oder eine Schale mit Wasser auf seine Brust gestellt, um an der Wasseroberfläche eventuelle Bewegungen des Körpers wahrnehmen zu können. Zum Teil wurde der Leichnam sogar mit Nadeln gestochen, um sein Schmerzempfinden zu testen. Zudem galten der Verlust der Körperwärme und das Einsetzen der Totenstarre als Todeszeichen.<sup>2</sup> Von all diesen Verfahren ist in den Dramen nichts zu beobachten. Durch die Scheintoddebatte, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzt, werden selbst diese Todeszeichen in Zweifel gezogen, sodass im medizinischen Diskurs bald nur noch das Einsetzen der Fäulnis als eindeutiges Todeszeichen gilt.<sup>3</sup> Vor diesem Hintergrund ist es erstaunlich, dass die Figuren in den Dramen sich so leicht mit dem bloßen Augenschein zufriedengeben. Es wird auch nicht versucht, dem Sterbenden während seines Monologs noch Hilfe zu leisten. Zwar kommen die Anwesenden gelegentlich auf die Idee, dass man eigentlich Hilfe leisten müsste, doch setzen sie diese nicht in die Tat um. Oftmals ist es dabei der Sterbende selbst, der die Hilfe abwehrt.<sup>4</sup>

Mitte des 18. Jahrhunderts legen Stücke also zunächst vergleichsweise wenig Wert auf eine eindeutige Markierung des Todes. Dies muss nicht bedeuten, dass das Publikum den Tod der betreffenden Figuren in Zweifel zieht. Wenn die Figur nicht mehr spricht oder handelt, alle anderen Figuren von ihrem Tod ausgehen und sich hieran bis zum Ende des Stückes nichts

---

<sup>1</sup> Siehe ebd., S. 184.

<sup>2</sup> Siehe Rüge, Gerlind: Scheintod. Zur kulturellen Bedeutung der Schwelle zwischen Leben und Tod um 1800. Bielefeld 2008. S. 128/129.

<sup>3</sup> Siehe Schäfer, Daniel: Quid sit mors. Medizinische Todesdefinitionen im frühneuzeitlichen Gelehrten Diskurs. In: Jaumann, Herbert (Hg.); Stiening, Gideon (Hg.): Neue Diskurse der Gelehrtenkultur in der frühen Neuzeit. Ein Handbuch. Berlin und Boston 2016. S. 732.

<sup>4</sup> Siehe Sexau, S. 180.

mehr ändert, haben weder die Zuschauer noch die Leser einen Grund misstrauisch zu sein. Indem sie auf eine genaue Markierung des Todes verzichten, gehen den Stücken aber eine Vielzahl an Inszenierungsmöglichkeiten und mit diesen verbundene Funktionen der Todesdarstellung verloren. Welche Möglichkeiten dies im Einzelnen sind, wird sich im Laufe dieser Arbeit noch zeigen. An dieser Stelle soll ein kurzes Beispiel genügen: Den letzten Worten einer Figur wird in den Dramen des untersuchten Zeitraums häufig eine besondere Bedeutung zugesprochen. Diese kann aber nur dann unmittelbar zur Geltung kommen, wenn das Publikum weiß, dass es sich um die letzten Worte handelt, und hierfür wiederum ist die Markierung des Todeszeitpunktes nötig. Ansonsten muss das Publikum stets damit rechnen, dass die betreffende Figur noch widersprechen könnte und kann allenfalls dann, wenn es hierzu nicht kommt, retrospektiv den letzten Worten eine besondere Bedeutung zuschreiben. Ob es diesen gedanklichen Schritt zurück tatsächlich macht oder sich überhaupt noch an die letzten Worte erinnert, wenn deren Bedeutung zuvor nicht deutlich hervorgehoben wurde, ist allerdings fraglich.

Es gibt also gute dramaturgische Gründe das Eintreten des Todes besser zu markieren. Ein Weg hierzu ist eine Darstellung des Sterbeprozesses, die das Herannahen des Todes besser wahrnehmbar macht als die bisherigen wohlformulierten Monologe. Schon in den 50ern und 60ern finden sich hierzu Versuche. Mit Klopstocks *Der Tod Adams* (1757) und Gerstenbergs *Ugolino* (1768) erscheinen zwei Dramen, bei denen die detaillierte Schilderung eines bzw. mehrerer Sterbeprozesse sogar nahezu das gesamte Stück einnimmt. Adam, der eine der wenigen Figuren des deutschen Dramas dieser Zeit ist, die eines natürlichen Todes sterben darf, durchläuft diverse Stadien der Angst, Verzweiflung und Verleugnung. Die Symptome seines herannahenden Todes verstärken sich beständig, er wird schwächer und schwächer, das Atmen beginnt ihm schwerzufallen und seine Sehkraft nimmt immer weiter ab, bis er kurz vor seinem Tod schließlich vollständig erblindet.<sup>1</sup> Die Unwahrscheinlichkeit, dass eine Figur, die im einen Moment noch ausgefeilte moralische Vorträge hält, im nächsten Moment schlicht verstummt und tot sein soll, vermeidet Klopstock durch die Darstellung dieser langsam zunehmenden Symptome. Auch bedient er sich in seinem Stück eines unwiderlegbaren Todesbeweises, der aber schwerlich zur Nachahmung in anderen Stücken geeignet ist. Gott selbst lässt Adam im ersten Akt durch einen Todesengel verkünden, dass er sterben wird, „wenn ich wiederkomme, und auf diesen Felsen trete, und ihn erschüttere, daß er hinstürzt.“<sup>2</sup> Der einstürzende Felsen wird so zu einem Todeszeichen, dessen Wahrheit und Bedeutung

---

<sup>1</sup> Vgl. Sexau, S. 131-139.

<sup>2</sup> Klopstock: *Der Tod Adams*. S. 26.

durch einen Vertreter Gottes verbürgt ist. Wenn deshalb am Ende des Stückes „der Fels krachend einstürzt“, hätte das Publikum Adams finalen Ausruf „Ich sterbe!“<sup>1</sup> gar nicht nötig, um von seinem Tod überzeugt zu sein.

In einem biblischen Drama mag ein solches Zeichen passend erscheinen, aber biblische Stoffe sind im deutschen Drama des untersuchten Zeitraums eine Seltenheit. In den über 500 Stücken der untersuchten Stichprobe finden sich nur vier, die auf biblischen Stoffen basieren.<sup>2</sup> Im *Ugolino* hingegen findet sich zumindest die Andeutung einer allgemein praktikablen Lösung. Gerstenbergs gesamtes Stück spielt im Inneren eines Turms, in den der Erzbischof Ruggieri den Grafen Ugolino mitsamt seinen Söhnen sperren ließ, um sie dort dem Hungertod zu überlassen. Auch hier lassen sich stetig stärker werdende Symptome des nahenden Todes sowie verschiedene Stadien von Angst, Verleugnung und Verzweiflung beobachten, die am Ende sogar bis in den Wahnsinn münden.<sup>3</sup> Interessant hinsichtlich der Todeszeichen ist hier vor allem der Tod des ältesten Sohns, Francesco, der als Erster stirbt, weil er von Ruggieri vergiftet wurde. In seinem Fall bleibt es nicht bei bloßen sich verstärkenden Symptomen wie dem Vergehen der Sinne. In seinen letzten Augenblicken scheint er in Todeskrämpfe zu verfallen, durch die der Zeitpunkt des Todes besser markiert ist. Es bleibt allerdings offen, wie viel das Publikum von diesen letzten Zuckungen zu sehen bekommt. Die Bühne ist ohnehin das gesamte Stück über nur schwach erleuchtet.<sup>4</sup> Zudem zieht sich Francesco, als er den Tod herannahen fühlt, „in einiger Entfernung, mit Bedacht, an die Seite des Sargs“<sup>5</sup> zurück, den Ruggieri zuvor in den Turm bringen ließ. Dort möchte er offenbar den Blicken der übrigen Familienmitglieder entzogen für sich allein sterben. Doch Anselmo, der mittlere der drei Söhne, lässt dies nicht zu. Sich Francescos Anweisung ihn allein zu lassen widersetzend, hält er ihn während seines Todeskampfes in seinen Armen. Es wäre also gut möglich, dass Francesco durch den Sarg oder seinen Bruder teilweise verdeckt wird oder schlicht im Dunkeln liegt. Der Text lässt dies zwar offen, aber es ist dennoch auffällig, wie viele Mittel er an die Hand gibt, um den Tod in der Aufführungspraxis verhüllen zu können. Francesco gut sichtbar auf der Bühne Todeskrämpfe erleiden zu lassen, wäre zu dieser Zeit jedenfalls ungewöhnlich. So schreibt Lessing im Jahr des Erscheinens des *Ugolino* in seiner *Hamburgischen Dramaturgie*: „Die Pantomime muss nie bis zum Ekelhaften getrieben

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 72.

<sup>2</sup> Bei diesen vier Stücken handelt es sich um Klopstocks *David* (1772), Zabuesnigs *Abels Tod* (1779), Stolbergs *Belsazer* (1787) und Rückerts *Saul und David* (1843). Bezieht man auch die Stücke der erweiterten Stichprobe der Trauerspiele und Tragödien mit ein, kommen noch Werners *Die Mutter der Makkabäer* (1820) und Hebbels *Judith* (1841) hinzu.

<sup>3</sup> Vgl. Sexau, S. 170-172.

<sup>4</sup> Gerstenberg: *Ugolino*. S. 2.

<sup>5</sup> Ebd., S. 57.

werden.“<sup>1</sup> Schon über dreißig Jahre zuvor hieß es in der *Abhandlung von denen auf der Schaubühne sterbenden Personen*: „Soll man aber eine vergiftete Person auf dem Schauplatze sterben lassen? Dieses würde wohl nicht lebhaft genug können vorgestellet werden. Sollte es aber lebhaft genug seyn: So würden die Spannungen der Glieder, das Verdrehen der Augen, und andere heftige Leibesbewegungen unanständig werden. Es ist also besser, daß man ihn entfernt [...].“<sup>2</sup>

Falls Francesco verdeckt ist, ist das Publikum auf den Bericht Anselmos angewiesen. Dieser betrachtet neugierig das Sterben seines Bruders, in dem Wissen, dass ihm bald schon Ähnliches bevorsteht: „Ist das Sterben? Betracht es wohl, Anselmo! Ist das Sterben? Gott sei mir gnädig! [...] Erbarmer! Erbarmer! Erbarmer! Noch windet der Wurm sich? Noch? Noch? Wehe mir! Sterben ist grauenvoll! [...] Er ist dahin!“<sup>3</sup> Anselmo liefert hier einen Zeugenbericht, der deutlich aussagekräftiger ist als das übliche „Er stirbt!“, denn obwohl er dem Zuschauer kaum Details mitteilt, beobachtet er die Anzeichen des herannahenden Todes mit viel größerem Interesse und aus viel größerer Nähe, als es bei Umstehenden in Todesszenen bis dahin üblich war. Zwar kann man auch Anselmos Urteil bezweifeln, denn eine Überprüfung der Lebenszeichen scheint auch er nicht durchzuführen, doch zumindest befindet er sich im Vergleich zum Zuschauer in einer privilegierten Position. Durch seine Nähe zum Sterbenden erhält er einen Wissensvorsprung, der seine Aussage für das Publikum wertvoll macht. Durch seinen Bericht ist zudem der Darsteller Francescos der Notwendigkeit überhoben, seine Gestik so zu übertreiben, dass der Todeszeitpunkt für das gesamte Publikum auch auf größere Entfernung klar markiert wird. Es genügt, dass Anselmo ein verständliches Todeszeichen empfängt und weitervermittelt.

## **2.3. Todeszeichen von 1768 bis 1849**

### **2.3.1. Hinrichtungen**

Detaillierte Beschreibungen des Sterbeprozesses, die bis hin zu Todeskrämpfen reichen, finden sich ab dem Sturm und Drang kaum noch. Die Vermittlung des Todes durch Zeugen mit im Vergleich zum Publikum privilegiertem Zugang zum Geschehen wird hingegen häufiger eingesetzt. Hierbei lassen es die Dramen aber oft nicht bewenden, sondern es werden Zeugenaussagen und verschiedene andere Zeichen miteinander kombiniert, um sowohl den Tod zweifelsfrei festzustellen als auch den Todeszeitpunkt zu markieren. Gerade bei Hinrichtungen lassen sich häufig solche Kombination einer Reihe verschiedener Anzeichen

---

<sup>1</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart 2006. S. 55.

<sup>2</sup> *Abhandlung von denen auf der Schaubühne sterbenden Personen*, S. 402.

<sup>3</sup> Gerstenberg: Ugolino. S. 57.

beobachten, da hier der Gewaltakt fast nie offen auf der Bühne dargestellt wird<sup>1</sup> und dem Publikum deshalb offenbar durch andere Zeichen die Augenzeugenschaft ersetzt werden soll. Dies soll im Folgenden anhand zweier Beispiele aus dem späten 18. Jahrhundert illustriert werden: Friedrich Maximilian Klingers *Konradin* (1786) sowie Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buris *Ludwig Capet oder Der Fürstenmord* (1793). In beiden Stücken wird der Protagonist hingerichtet. Die Hinrichtung ist im Zeitraum zwischen 1768 und 1849 wieder eine im deutschen Drama häufig vertretene Todesart, in immerhin 21 der 136 in der Stichprobe dieser Arbeit enthaltenen Trauerspiele und Tragödien wird die Hauptfigur hingerichtet. Zumeist wird die betreffende Figur dabei enthauptet, was sich schon ganz unabhängig von dramaturgischen Gründen daraus ergibt, dass es sich bei den meisten dieser Dramen um historische Stücke handelt, deren Protagonisten größtenteils Adlige sind. Diesen wird in der Regel ein als ehrenvoll geltender Tod durch das Schwert gewährt, abgesehen von Dramen, die Stoffe aus der französischen Revolution behandeln, in denen die Guillotine zum Einsatz kommt.

Im *Ludwig Capet* findet die Hinrichtung außerhalb der Bühne statt, im *Konradin* laut Regieanweisung direkt rechts daneben, sodass man noch die Stufen sehen kann, die zum Schafott hinaufführen, das Schafott selbst aber nicht. Statt die Hinrichtung zu zeigen, wird dem Theaterpublikum im *Konradin* auf der Bühne die Menschenmenge präsentiert, die der Hinrichtung beiwohnt. Alles ist hier vertreten: Das einfache Volk, einige anonyme Ritter und fast alle Freunde und Feinde Konradins bis hin zu seinem Antagonisten König Karl, auf dessen Befehl hin Konradin hingerichtet werden soll. Am Ende des vorletzten Auftritts gehen König Konradin und der ebenfalls zum Tode verurteilte Herzog Friedrich von Österreich „Hand in Hand das Blutgerüst hinauf. Die übrigen Verurtheilten folgen. Man sieht sie nicht mehr. Schluchzen und Stille im Volk. Nach und nach hört man die Stimmen Konradins und Friedrichs von Österreich. Aus den düstern Bewegungen des Volks, aus seinen Tönen merkt man, was vorgeht.“<sup>2</sup> Das Volk vermittelt das Geschehen auf dem Schafott nicht verbal, sondern spiegelt es durch seine unmittelbaren Reaktionen wieder, durch „Bewegungen“ und „Töne“ anstatt durch Sprache. Auf diese Regieanweisung folgt nach einem kurzen Dialog zwischen Konradin und Friedrich eine weitere:

„Der Menge entfährt ein Schrey des Entsetzens.  
Tiefe Stille.

---

<sup>1</sup> Einzige Ausnahme in der untersuchten Stichprobe ist Franz Hochkirchs *Der Tod Ludwigs des XVI.*, ansonsten findet eine offene Darstellung von Enthauptungen allenfalls in Lesedramen statt. Siehe unten, S. 64.

<sup>2</sup> Klinger: *Konradin*. S. 362.

Nach einer langen, schmerzvollen Pause trägt man zwey Särge das Gerüst herunter.“<sup>1</sup>

Drei Zeichen des Todes führt diese Regieanweisung an, trennt sie sogar durch Zeilenumbrüche und betont so die Bedeutsamkeit jedes einzelnen. Zunächst der Schrei der Menschenmenge: Er markiert erstens den Zeitpunkt der Hinrichtung und ersetzt zweitens den Botenbericht. Dies bietet einen Vorteil: Ein Botenbericht kann stets der Lüge und Verstellung verdächtigt werden, diese Gefahr erscheint bei der spontanen Reaktion einer aus allen Ständen zusammengesetzten Menschenmenge sehr gering. Allerdings lässt eine solche Reaktion einen großen Deutungsspielraum zu, wodurch eine andere Gefahr entsteht: Die affektive Reaktion lügt zwar nicht, aber man könnte sie falsch verstehen. Die Vollstreckung der Exekution ist zwar ihre wahrscheinlichste, aber doch nicht die einzig vorstellbare Erklärung.

Wäre etwas völlig Überraschendes geschehen, müsste dies allerdings in irgendeiner Form an den weiteren Reaktionen der Volksmenge abzulesen sein. Es folgt jedoch nur die tiefe Stille, die dem traurigen Ereignis angemessen erscheint. Mit den Särgen kommt schließlich die Gewissheit. Beim Akt der Hinrichtung war das Theaterpublikum noch nicht selbst Augenzeuge, es war nur Augen- und Ohrenzeuge der Augenzeugenschaft anderer. Das Ergebnis der Exekution soll es jedoch selbst wahrnehmen können, wenn auch nicht in so expliziter Form, wie dies zum Teil in früheren Epochen geschah. Aus dem Vorzeigen der Köpfe oder der Leichen wird ein Vorzeigen der Särge. Eine offene Darstellung der Leichen wäre hier natürlich überzeugender, aber die Darstellung Enthaupteter ist Ende des 18. Jahrhunderts ebenso unüblich wie die Darstellung der Enthauptung selbst. Deshalb werden die Leichen nur verhüllt auf die Bühne gebracht, ergeben in Kombination mit den Reaktionen der Menge aber dennoch eine Verknüpfung von Zeichen, die wenig Raum für Zweifel lässt. Spätestens durch die Särge lassen sich die spontanen Reaktionen nur noch als Ausdruck der Betroffenheit über die Exekution interpretieren, deren Ausführung damit durch eine große Menschenmenge bezeugt ist.

Zwar nehmen die Zeugen im *Konradin* eine große Rolle ein, dennoch ist das Publikum hier nah am Geschehen und darf zumindest noch die Särge mit eigenen Augen sehen. In anderen Stücken ist es deutlich weiter vom Sterbenden entfernt und gänzlich auf Zeugenberichte angewiesen, wie etwa in Buris *Ludwig Capet*. Das Stück ist der zweite Teil einer Trilogie. Im ersten Teil, *Die Stimme des Volkes oder Die Zerstörung der Bastille* (1791), hatte Buri die Anfänge der französischen Revolution noch in einem positiven Licht gezeigt, eine Seltenheit unter den deutschen Dramatikern der 1790er. Im zweiten Teil hat sich seine Meinung bereits gewandelt, Buri ergreift nun eindeutig Partei für den entmachteten König, dessen Hinrichtung

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 363.

er als grausames Verbrechen schildert. Zu sehen bekommt das Publikum allerdings nur, wie Ludwig XVI. von Wachen aus seinem Gefängnis zur Hinrichtung abgeführt wird. Nachdem alle abgegangen sind, „bleibt [die Bühne] einige Augenblicke unverändert. Ein ganz kurzes Adagio vom Orchester füllt den Zwischenraum. Nach dessen Endigung hört man hinter der Scene rufen: Gnade! – Gnade! Aber Trommelton übertäubt den Ausruf.“<sup>1</sup> Der Trommelwirbel ist ein akustisches Signal, das der Hinrichtung in der Regel unmittelbar vorausgeht. Es taucht in mehreren Dramen des 18. und 19. Jahrhunderts auf, in denen Hinrichtungen hinter der Bühne stattfinden, und dürfte dem damaligen Theaterpublikum von realen Ereignissen bekannt gewesen sein. Der Trommelwirbel markiert für die Zuschauer den ungefähren Zeitpunkt der Exekution. Mit dem Ruf nach Gnade hat es im Stück eine besondere Bewandnis. Eine vorhergehende Szene zeigt zwei Jakobiner vor dem bereits aufgebauten Schafott. Einer von ihnen hatte dem anderen erklärt: „Wer sich erkühnet Gnade zu rufen, wird auf der Stelle niedergemacht.“<sup>2</sup> Der Ausruf ist also als Ausdruck der ununterdrückbaren Liebe des Volkes zu seinem ehemaligen König zu verstehen, der ihn übertönende Trommelwirbel signalisiert die Ablehnung der Forderung. Da sowohl der Trommelwirbel als auch die Rufe der Hinrichtung vorangehen, sind sie als Todeszeichen wenig aussagekräftig. Ein unerwartetes Ereignis könnte die Exekution auch in letzter Sekunde noch verhindern. Ihre planmäßige Durchführung muss deshalb durch andere Quellen verbürgt werden.

Gewissheit bringen dem Publikum die anschließenden Botenberichte. Die Szene wechselt zu einem Saal im Haus eines königstreuen Grafen, der unter Hausarrest steht und sich deshalb, wie das Publikum im Theater, nicht mit eigenen Augen von den Geschehnissen überzeugen kann. Um ihn auf dem Laufenden zu halten, tritt nach und nach eine ganze Reihe von Berichterstatern auf. Die ersten vier von ihnen berichten noch nicht von der Hinrichtung selbst, sondern lediglich von den Vorbereitungen. Nr. 1 ist die Gräfin: „Ich trat absichtslos ans Fenster. – Der erste Gegenstand, der mir ins Auge fiel, war ein schwarzbehängter Wagen.“ Nr. 2, das Dienstmädchen, hat etwas genauer hingesehen: „Der unglückliche König – ein Geistlicher – ein Officier und noch ein Anderer saßen drin.“ Nr. 3, ein Diener, hat bereits aktuellere Informationen: „Sie führen den König zum Blutgerüste, wo schon der Scharfrichter neben der Mordmaschine ihn erwartet.“ Nr. 4, ein anderer Diener, steuert weitere Details bei und wagt bereits eine Vorhersage: „Bald wird der schreckliche Streich vollführt seyn. – Das Gedränge nach dem Richtplatz ist unbeschreiblich. Das Getöse der Trommeln läßt dort keine Menschenstimme aufkommen.“<sup>3</sup> Damit sind die Botenberichte an dem Punkt angekommen,

---

<sup>1</sup> Buri: Ludwig Capet. S. 149.

<sup>2</sup> Ebd., S. 136.

<sup>3</sup> Ebd., S. 150/151.

den das Publikum zumindest als Ohrenzeuge noch selbst miterleben durfte. Erst Bote Nr. 5, ein Offizier, der dem Grafen das Ende seines Hausarrests ankündigen will, scheint darüber hinausgehende Informationen zu besitzen, weigert sich jedoch sie herauszugeben. „Sie werden’s nur zu früh erfahren“, erklärt er dem Grafen, dem diese ausweichende Antwort schon Beweis genug ist: „Er ist todt! – er ist todt! – sein Blick sagte mir’s, der mir durch die Seele fuhr.“<sup>1</sup> Die wichtigsten Boten stehen aber noch aus. Nr. 6, ein Diener des Königs, kann auf die Frage, ob der König tot sei, nur mit „Wahrscheinlich!“ antworten, bringt aber ein Schreiben des Königs persönlich, durch welches dieser gewissermaßen selbst zum Berichterstatter Nr. 7 wird: „Das Ende meiner Trübsale ist da, lieber Graf! [...] Wann sie dieses Papier erhalten, führt man mich zum Grabe.“<sup>2</sup> Wie aber bereits gesagt wurde, eignet sich die Aussage des Sterbenden denkbar schlecht dazu, seinen eigenen Tod zu bezeugen. Dies gilt selbst dann, wenn dieser mit seinem vermeintlich letzten Atemzug ein „Ich sterbe!“ ausstößt, und natürlich umso mehr, wenn er Minuten oder Stunden vor seiner Hinrichtung eine schriftliche Mitteilung verfasst. Immerhin erhält man hierdurch die Information, dass der König selbst nicht mehr an seine Rettung glaubt. Es gibt offenbar keinen Fluchtplan oder Hoffnung auf Gnade.

Die hohe Frequenz der einlaufenden Berichte im *Ludwig Capet* dient sicher nicht allein dazu, die Zuschauer vom Tod des Königs zu überzeugen. Indem ein nahezu konstanter Informationsfluss aufgebaut wird, die letzte Gewissheit über den wichtigsten Punkt aber immer weiter hinausgeschoben wird, soll in erster Linie Spannung erzeugt werden. Dennoch bleibt festzuhalten, dass der Tod des Königs mit jedem Botenbericht ein wenig wahrscheinlicher wirkt. Zudem erhält das Publikum im Grafen eine Art Stellvertreter auf der Bühne, denn dieser befindet sich in einer vergleichbaren Situation, ist ebenso auf die Botenberichte angewiesen, um die Ereignisse nachzuvollziehen, und wartet nach sieben Berichten ebenso sehnlich wie der Zuschauer darauf, dass endlich jemand seine Vermutung mit klaren Worten bestätigt. Das Publikum verfügt somit über eine Identifikationsfigur, die ihm anzeigt, welchen Wert es den einlaufenden Informationen beizulegen hat. Wenn der Graf sich vom Tod des Königs überzeugt zeigt, kann das Publikum dies mit demselben Recht ebenfalls tun.

Vollkommene Gewissheit bringt erst die Aussage des achten und letzten Berichterstatters. Bei diesem handelt es sich um den Schwiegersohn des Grafen, der sich im Verlauf des Stückes wiederholt als ehrlich und zuverlässig, im Vorgänger *Die Stimme des Volkes* sogar als Held

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 154.

<sup>2</sup> Ebd., S. 155/156.



erwiesen hat. Vom Grafen und vom König abgesehen, dürfte er unter allen Figuren des Stücks das größte Vertrauen beim Publikum genießen. Zusätzliche Glaubwürdigkeit erhält seine Zeugenaussage dadurch, dass er die Hinrichtung aus nächster Nähe miterlebt und alles mit eigenen Augen gesehen hat. „Ludwig lebt schon in einer besseren Welt [...] Ich drängte bis zum Schaffot; denn ich hoffte auf Gnade“, beginnt er seine detaillierte, knapp zwei Seiten ausfüllende Erzählung. Er schildert, wie Ludwig würdevoll das Blutgerüst besteigt, berichtet dessen letzte Worte, die von den Trommeln unterbrochen werden, und endet seinen Bericht schließlich folgendermaßen: „Er reichte sein Haupt dem Mordeisen ohne Zucken dar, und in einem Augenblick war es vom Leibe getrennt. (Pause) Der Scharfrichter hob den blutenden Königskopf in die Höhe und zeigte ihn dem Volke. Ein fürchterliches Geschrey: es lebe die Nation, es lebe die Freyheit! erfüllte die Luft und – man taugte Schwerter – Lanzen und Lumpen in das Blut des Erschlagenen.“<sup>1</sup> Der Zeuge bleibt also nicht bei seiner Schilderung der Vollstreckung des Todesurteils stehen, sondern fährt nach einer Pause fort, um auch noch den Todesbeweis zu erwähnen, den der Henker dem Volk durch das Vorzeigen des abgeschlagenen Kopfes geliefert hat. Das Stück vermeidet durch Erwähnung dieses eindeutigen Beweises jeden Verdacht, der Bote könne eventuell selbst einem Irrtum erliegen oder seine Informationen aus nicht zuverlässigen Quellen beziehen. Zusätzlich wird sogar noch das Eintauchen von Lumpen und Gegenständen in das Blut des Hingerichteten erwähnt, eine Praxis, die in deutschen Dramen nur selten Erwähnung findet. Bei realen Hinrichtungen scheint sich das Volk jedoch öfter so verhalten zu haben,<sup>2</sup> denn, wie es in Holteis *Don Juan* heißt: „Armes Sünderblut ist gut gegen vielerlei.“<sup>3</sup> Die Erwähnung dieses Umstandes zeigt, dass nicht nur der Zeuge selbst, sondern auch das übrige bei der Hinrichtung anwesende Volk vom Tod des Königs überzeugt war. Da nun weder ein Irrtum noch, beim Charakter des

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 159.

<sup>2</sup> Tatsächlich ist das Eintauchen eines Tuches in das Blut des Hingerichteten noch vergleichsweise harmlos. Es konnte auch vorkommen, dass Körperteile mit nach Hause genommen wurden, wie folgender Berichts aus dem Jahr 1672 zeigt: „Es ist nie erhöret worden/ wie erbärmlich diese zween mit den Füßen auffgehenckte Herren zerschnitten und zerfetzet worden/ wann man also damit fortfähret/ so wird bis Morgen nicht das geringste mehr von ihrem Fleisch mehr zufinden seyn/ sie haben ihnen alle Finger/ Zähne/ Ohren und Nasen abgeschnitten/ und ein Glied von einem Finger umb 12. Stieber/ einen Finger umb 15. Stieber/ ein Stück von einem Ohr umb 25. Stieber/ und einen Zahn umb 10. Stieber/ und so fort alles verkaufft/ ihre Kleider aber seynd zu stücken zerissen/ und lauter Lumpen daraus gemacht worden/ wovon ein jeder etwas zu einem Gedenckzeichen behalten.“ Es handelt sich in diesem Fall allerdings nicht um eine offizielle Hinrichtung, sondern um einen doppelten Lynchmord, bei dem das Volk freie Hand hatte nach eigenem Willen mit den Leichen zu verfahren. Siehe Erzählung der grausamen That deß rasenden Pöbels/ Der im Haag entstandenen Auffruhr Nebenst dem jämmerlichen Tod der Herren Johann und Cornelius de Witt/ auß der im Grafen Haag gedruckten Copey ins Teutsche übersetzt. 1672.

<sup>3</sup> Holtei: *Don Juan*. S. 223. Ich werde die Hinrichtungsszene in diesem Stück unten im Abschnitt zum Todesbeweis in Lesedramen näher behandeln. Siehe unten, S. 114.

Zeugen, eine Lüge wahrscheinlich erscheint, dürfte beim Publikum kaum ein Zweifel zurückbleiben.

Während Klinger im *Konradin* also möglichst nah am Geschehen bleibt, aber den Gewaltakt nicht auf die Bühne bringt und die Leichen nur verhüllt zeigt, greift Buri im *Ludwig Capet* vor allem auf Botenberichte zurück, wobei er die Glaubwürdigkeit des letzten, entscheidenden Berichts erhöht, indem er den Boten ein visuelles Todeszeichen erwähnen lässt. Auf Zeugen sind beide Stücke angewiesen, wobei es sich um verschiedene Formen der Zeugenschaft handelt. Buris Stück enthält den typischen Botenbericht, in dem ein Teil der Handlung, der außerhalb der Bühne stattgefunden hat, nacherzählt wird. Bei der Volksmenge in Klingers *Konradin* handelt es sich um Figuren, die durch ihre unmittelbare, affektive Reaktion unwillkürlich Zeugnis von den Geschehnissen ablegen, ohne sie dabei in Worte zu fassen. Dennoch machen beide Stücke das Theaterpublikum bis zu einem gewissen, wenngleich nur bescheidenen, Grad auch selbst zum Zeugen. Klinger lässt das Publikum wenigstens die Särge mit eigenen Augen sehen, während Buri den Zuschauern zeigt, wie der König aus seinem Gefängnis abgeführt wird, und sie den Trommelwirbel und die Rufe nach Gnade kurz vor der Hinrichtung hören lässt. Letzteres mag als Todeszeichen wenig besagen, aber es gibt dem Publikum zumindest die Möglichkeit, einen Teil der Botenberichte mit den eigenen Beobachtungen abzugleichen und so ihren Wahrheitsgehalt teilweise zu bestätigen.

Auf ähnliche Weise gehen Dramatiker auch noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei der Darstellung von Hinrichtungen vor. Da die Hinrichtung selbst nicht auf der Bühne dargestellt wird, wird sie dem Publikum durch Zeugen, Geräusche sowie sichtbare Indizien wie den Särgen in Klingers *Konradin* vermittelt. Auffällig ist allerdings, dass es gerade bei Hinrichtungen eine große Zahl von Dramen gibt, die keinen großen Aufwand betreiben, um das Publikum vom Tod der betreffenden Figur zu überzeugen. Als Beispiel sowohl hierfür als auch für verschiedene Varianten und Kombinationsmöglichkeiten von Todeszeichen bei Hinrichtungen sollen an dieser Stelle kurz einige der übrigen Konradin-Dramen aus dem untersuchten Zeitraum verglichen werden.

Friedrich von Heyden geht in seinem *Conradin* (1818) zunächst noch ein Stück weiter als Klinger und lässt die Zuschauer das Schafott auf offener Bühne sehen. Kurz vor der Enthauptung bringt jedoch ein Bote die Anweisung: „Man soll die Handlung vor dem Volk verbergen. / Es ras't. – Stellt Leute vor. Der König will's“, woraufhin „eine Reihe von Hellebardieren sich vor den Aufgang des Gerüsts zieht, und so dessen obere Fläche ganz verdeckt.“<sup>1</sup> Erst nach vollbrachter Tat öffnet sich die Reihe der Hellebardiere, „so daß ein

---

<sup>1</sup> Heyden: *Conradin*. S. 313.

kleiner Teil der oberen Fläche sichtbar wird. Die Leichen Conradins und Friedrichs liegen mit einem schwarzen Teppiche bedeckt.“<sup>1</sup> Heyden setzt also noch stärker auf die optische Wahrnehmung als Klinger. In *Conradins des letzten Hohenstaufen Tod* (1840) von Maximilian Joseph Schleiß hingegen befindet sich „die Blutbühne [...] im Hintergrund, doch so, daß man sie nicht sehen kann.“<sup>2</sup> Schleiß setzt lieber auf akustische statt auf optische Zeichen. Kurz vor der Hinrichtung hört man einen Trauermarsch, dann herrscht „tiefe Stille“, auf die ein „allgemeines Jammergeschrei“ folgt, welches, wie die Regieanweisung festhält, dem Tod Friedrichs von Österreich gilt. Hierauf folgt abermals Stille und dann ein zweites „noch größeres Jammergeschrei“, das diesmal die Enthauptung Conradins zum Gegenstand hat. Daraufhin hört man das Läuten der Sterbeglocke.<sup>3</sup> Zum Abschluss tritt noch der Beichtvater Conradins auf, eine ähnlich vertrauenswürdige Figur wie der Schwiegersohn im Stück *Buris*, und verkündet: „Die schwarze That – sie ist vollbracht! / [...] Zuerst viel Friedrichs Haupt. – / Ein Jammerschrei erfüllt die Luft – / Und gleich darauf sprang Ellen weit / Vom Block hinweg auch Conradins / gekröntes Haupt!“<sup>4</sup> Carl Philipp Conz wiederum lässt in seinem *Conradin von Schwaben* (1782) die Hinrichtung zwischen zwei Szenen stattfinden. Der Todesbeweis wird hier ähnlich wie in *Buris* *Ludwig Capet* fast ausschließlich durch Zeugenaussagen erbracht.<sup>5</sup>

In all diesen Stücken werden Todeszeichen also ähnlich verwendet, wie in den Beispielen zuvor. Demgegenüber steht ein Stück wie Raupachs *König Konradin* (1835), bei dem zwar das Schafott offen auf der Bühne gezeigt wird, jedoch der Vorhang fällt, sobald Konradin seinen Kopf auf den Richtblock legt.<sup>6</sup> Friedrich August Clemens Werthes lässt seinen *Conradin von Schwaben* (1800) bereits enden, als Conradin zum Schafott geführt wird,<sup>7</sup> und der *Konradin* (1806) von Jakob F. Becker endet sogar schon Stunden vor der Hinrichtung.<sup>8</sup> Der Grund dafür, dass die Dramatiker sich die Mühe sparen können, das Publikum vom Tod der Figur zu überzeugen, liegt zumindest zum Teil wohl darin, dass ihr Publikum den Stoff ohnehin schon kannte. Der Tod Konradins von Hohenstaufen gehört zu den in der deutschen Literatur des späten 18. und des 19. Jahrhunderts am häufigsten behandelten Stoffen. Gerade

---

<sup>1</sup> Ebd., 314.

<sup>2</sup> Schleiß: *Conradin des letzten Hohenstaufen Tod*. S. 124.

<sup>3</sup> Ebd., S. 127.

<sup>4</sup> Ebd., S. 127/128.

<sup>5</sup> Siehe Conz: *Conradin von Schwaben*. S. 138-144.

<sup>6</sup> Raupach: *König Konradin*. S. 344.

<sup>7</sup> Werthes: *Conradin von Schwaben*. S. 135/136.

<sup>8</sup> Becker: *Konradin*. S. 172.

Dramatiker haben sich an ihm besonders oft versucht.<sup>1</sup> Man konnte deshalb davon ausgehen, dass selbst historisch wenig interessierte Zuschauer darüber informiert waren, welches Ende Konradin genommen hat. Allgemein basieren gerade Dramen, die mit der Hinrichtung der Hauptfigur enden, besonders häufig auf einer bekannten historischen Persönlichkeit. Wie gesagt, wird in 21 der 136 untersuchten Trauerspiele und Tragödien die Hauptfigur hingerichtet. Nur vier der betreffenden Figuren sind rein fiktiv, alle anderen basieren auf historischen Vorbildern. Nicht in jedem dieser Fälle kann man voraussetzen, dass das Publikum mit diesen historischen Vorbildern vertraut war. Das Vorbild von Dierickes *Eduard Montrose* beispielsweise ist schon deshalb kaum zu erkennen, weil der Dichter den Namen abgeändert hat. Vorbild war hier offenbar der 1650 hingerichtete James Graham, Marquess of Montrose. In den meisten Fällen dürfte das Publikum jedoch über das Ende, das die historischen Vorbilder der Figuren genommen haben, Bescheid gewusst haben. In fünf Fällen liegen die historischen Hinrichtungen innerhalb des hier untersuchten Zeitraums, Hochkirchs *Der Tod Ludwig des XVI.* und Buris *Ludwig Capet* wurden sogar noch im selben Jahr veröffentlicht. Dramatiker konnten es sich in solchen Fällen eher leisten auf aufwendige Todeszeichen zu verzichten. In 4 der 21 Fälle endet das Stück schon vor der Hinrichtung, alle vier Fälle basieren auf historischen Vorbildern. Die Hinrichtung in solchen Fällen auszusparen ist auch deshalb möglich, weil es in der dramatischen Literatur dieser Zeit nicht üblich ist, eine Figur ein signifikant anderes Ende nehmen zu lassen als ihr historisches Vorbild.<sup>2</sup> Ein Stück wie Schillers *Die Jungfrau von Orléans* (1801) ist hierin eine große Ausnahme.

Ob es dramaturgisch klug ist, ein Stück über eine Hinrichtung schon vor diesem Ereignis enden zu lassen und dem Publikum damit die Möglichkeit zu nehmen, bis zu einem gewissen Grad Zeuge der Ereignisse zu werden oder zumindest die emotionalen Reaktionen anderer Figuren zu erleben, sei dahingestellt. Man muss hierzu allerdings anmerken, dass die Verfasser gute Gründe gehabt haben mögen, ihrem Publikum die Hinrichtungsszene vorzuenthalten. Möglich ist beispielsweise, dass ein Stück zur Aufführung auf einer bestimmten Bühne verfasst wird und deshalb an die technischen Möglichkeiten dieser Bühne angepasst werden muss. Bietet sie für eine opulent ausgestattete Hinrichtungsszene keinen Platz oder fehlen die nötigen Requisiten und ist der Dramatiker zudem der Meinung, dass eine

---

<sup>1</sup> Heinrich Laube etwa sagt über seine ersten dramatischen Versuche: „[...] auch ich habe meinen Conradin in Jamben gepeinigt“, als sei dies etwas, das jeder Dramatiker einmal am Anfang seiner Laufbahn tut. Siehe Laube: Monaldeschi. S. 39.

<sup>2</sup> Dies ist deshalb auffällig, weil ansonsten meist wenig Wert auf historische Genauigkeit gelegt wird. Die Vermutung scheint mir naheliegend, dass viele Dramatiker diese historischen Vorbilder gerade aufgrund des Endes wählten, das sie genommen haben, und mithin kein Grund bestand, an diesem Wesentlichen zu ändern.

umständliche Nacherzählung der Ereignisse, wie wir sie bei Buri kennengelernt haben, sein Publikum nur langweilen würde, so scheint es verständlich, dass er sein Stück lieber vorzeitig enden lässt und das Übrige der Fantasie seiner Zuschauer überlässt. Demgegenüber kann etwa Heyden in seinem *Conradin* gerade deshalb so vieles offen auf die Bühne bringen, weil sein Drama nicht primär als Bühnenstück, sondern als Lesedrama konzipiert ist. Obwohl Heyden in seiner Nachschrift zu verstehen gibt, dass er das Stück durchaus auch für bühnentauglich hält,<sup>1</sup> genießt er doch Freiheiten, die sich ein Bühnendichter unter Umständen nicht erlauben kann. Weiter unten werde ich näher auf diesen Umstand und die Unterschiede zwischen Lesedrama und Bühnenstück hinsichtlich der Todeszeichen eingehen.<sup>2</sup>

### 2.3.2. Erstechen und Vergiften

Je nach Todesart gibt es verschiedene Möglichkeiten zur Darstellung des Todes, die wiederum andere Anforderungen an die Todeszeichen stellen. Anders als bei einer Hinrichtung kann bei einem Mord durch eine Stichwaffe oder durch Gift unter Umständen auch der Gewaltakt offen auf der Bühne gezeigt werden. Die Darstellung ist dabei in der Regel kurz und unspektakulär gehalten. Als Beispiel hierfür kann ein Stück aus dem Sturm und Drang dienen: *Julius von Tarent* (1776) von Johann Anton Leisewitz. Guido lauert seinem Bruder Julius auf und springt mit gezogenem Dolch auf ihn zu, als dieser, begleitet von seinem Freund Aspermonte, an seinem Versteck vorbeikommt. Julius zeigt keine Furcht und will seinen Bruder beruhigen, was ihm zum Nachteil gereicht, denn Guido zögert nicht mit seiner Tat. „Er ersticht Julius“, hält die Regieanweisung mit knappen Worten fest. Auch der anschließende Monolog des Sterbenden ist äußerst kurz gehalten. Julius stößt, „indem er sinkt“, nur noch ein einziges Wort aus, den Namen seiner Geliebten: „Blanka!“<sup>3</sup>

Anders als bei einer Enthauptung reicht es bei einem einfachen Dolchstoß nicht aus, dass der Zuschauer die Tat oder ihr Ergebnis mit eigenen Augen sieht, um jeden Zweifel über den Tod der betreffenden Figur auszuräumen. Es wäre möglich, dass der vermeintlich Tote nur verwundet ist und sich schon in der nächsten Szene wieder bester Gesundheit erfreut. Es müssen deshalb weitere Indizien hinzutreten. Dass Julius nicht nur an einer harmlosen Wunde leidet, machen zunächst die Reaktionen der Anwesenden klar. Aspermonte „wirft sich auf den Leichnam“, kaum dass dieser zu Boden gegangen ist, und versucht von ihm noch ein Lebenszeichen zu erhalten: „Julius, Julius ermuntern Sie sich! [...] (Schreyt dem Leichnam

---

<sup>1</sup> Heyden: *Conradin*. S. 319/320. Heyden schlägt hier einige Änderungen vor, durch die sich das überlange Stück in zwei Teile aufspalten ließe, sodass man es an zwei Abenden aufführen könnte. Die Hinrichtungsszene ist von diesen Änderungen nicht betroffen.

<sup>2</sup> Siehe unten, S. 113.

<sup>3</sup> Leisewitz: *Julius von Tarent*. S. 91.

ins Ohr) Blanka, Blanka! (springt auf) Da er das nicht hört, wird er nie wieder hören.“<sup>1</sup> Aspermonte ist sehr nahe am Toten und berührt ihn sogar. Zudem prüft er seine Lebenszeichen, wenn auch auf etwas eigenwillige Art. Er befindet sich damit gegenüber dem Zuschauer in einer privilegierten Position, die seine Aussage wertvoll macht. Sein Testverfahren mag vom medizinischen Standpunkt betrachtet nicht verlässlich sein, doch dass Julius nicht auf den Namen seiner Geliebten reagiert, illustriert zumindest, dass er nicht bei Bewusstsein ist. Guido bestätigt daraufhin den Eindruck Aspermontes: „Erst eben starb er, – Denn erst eben fuhr der Fluch der Brudermörder durch meine Gebeine!“<sup>2</sup> Welcher Wert einer solchen Aussage beigelegt werden soll, bleibt dem Zuschauer selbst überlassen.

Schon durch diese Aussagen ist der *Julius von Tarent* vielen älteren Dramen hinsichtlich der Todeszeichen überlegen. Viele Stücke im untersuchten Zeitraum lassen es bei ähnlichen Zeichen bewenden. Leisewitz geht jedoch einen Schritt weiter und liefert in der folgenden Szene überzeugendere Belege für den Tod der Titelfigur. Diese Szene spielt im Palast des Fürsten von Tarent, dem Vater von Julius und Guido. „Hinten liegt Julius Leiche auf einem Bette und ist mit einem Tuche bedeckt“, heißt es in der Szenenbeschreibung.<sup>3</sup> Es wird dem Zuschauer also noch einmal jene Leiche in verhüllter Form vorgeführt, die er unmittelbar nach der Tat bereits unverhüllt auf der Bühne gesehen hat. Redundant ist dieses Zeichen dennoch nicht, denn es macht dem Zuschauer deutlich, dass inzwischen einige Zeit vergangen und Julius offenbar noch immer nicht aus seiner Ohnmacht erwacht ist. Wichtiger als der Leichnam ist jedoch das im Vordergrund stattfindende Gespräch zwischen dem Fürsten und einem Arzt:

„Fürst. Hilft den Nichts? – Nichts im Himmel und auf Erden? Kein Kraut, kein Balsam, nicht das Leben eines alten Mannes, nicht das Blut eines Vaters? – Lieber Doktor, jetzt glaub’ ich Sympathie, und Wunder, und Alles! –

Arzt. Meine Kunst ist am Ende.

Fürst. Ach, was ist es schwer, sein Unglück zu glauben. Noch immer redet eine innre Stimme so helle dawider. [...]

Arzt. Freylich läßt sich die Einbildung nicht so leicht überreden, daß ein Blitz in einem Augenblick die so lang gesehene Erndte dahin genommen –

Fürst. [...] Also keine Hülfe Doktor?

Arzt. Für den Prinzen nicht [...]“<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 92.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd., S. 93.

<sup>4</sup> Ebd., S. 93/94.

Das Stück führt an dieser Stelle mit dem Arzt eine Figur ein, der das Publikum eine größere Kompetenz zutrauen dürfte, das Eintreten des Todes zweifelsfrei festzustellen, als den zuvor genannten Figuren. Bis ins 18. Jahrhundert hinein wurde die Feststellung des Todes zwar noch nicht dem Kompetenzbereich der Ärzte zugerechnet, in den letzten Jahrzehnten beginnen diese jedoch mit dem Verweis auf ihr überlegenes medizinisches Wissen diese Aufgabe zu übernehmen.<sup>1</sup> Die Figur des Arztes im *Julius von Tarent* könnte man als ein frühes Abbild dieser Entwicklung werten, wenngleich festzuhalten bleibt, dass der Arzt den Tod der Titelfigur nicht ausdrücklich feststellt, sondern lediglich behauptet, dass Julius nicht mehr zu helfen sei. Ob der Zuschauer zu diesem Zeitpunkt noch einer solchen Feststellung bedarf, ist ohnehin fraglich, aber zumindest der Fürst scheint sich selbst ohne diese Aussage nicht vom Tod des eigenen Sohnes überzeugen zu können. Indem er, der sich zunächst so beharrlich weigert den Tod des Sohnes zu akzeptieren, seine Zweifel schließlich doch ablegen muss, signalisiert er dem Publikum, dass es ebenfalls keinen Grund mehr hat zu zweifeln.

Obwohl es also bei Stichwunden und Giftmorden sehr viel einfacher ist als bei Hinrichtungen, den Gewaltakt sowie den Sterbeprozess auf der Bühne darzustellen, erleichtert dies nicht unbedingt die Vermittlung des Todes. Stattdessen stellen diese Todesarten andere Anforderungen. Bei der Hinrichtung geht es darum, das Publikum vom Stattfinden des Gewaltakts, den es selbst nicht sehen kann, zu überzeugen. Dass auf den Akt des Enthauptens der Tod folgt, ist hingegen unstrittig. Bei der Ermordung durch Gift oder durch eine Stichwaffe können die Zuschauer den Akt in vielen Fällen mit eigenen Augen sehen und benötigen hierfür keine weiteren Beweise. Jedoch fehlt es an einem Beweis für den Eintritt des Todes. Dieser Beweis kann auf zwei Arten erbracht werden: Entweder durch Figuren, die die nötige Kompetenz besitzen, um den Tod einer Person auch ohne eindeutige optische Zeichen festzustellen, oder aber durch den weiteren Verlauf der Handlung.

In Joseph Marius von Babos *Otto von Wittelsbach* (1782) wird Philipp von Schwaben, König und designierter Kaiser des Heiligen Römischen Reiches,<sup>2</sup> am Ende des dritten von fünf Akten ermordet. Dieser Mord wird nicht auf der Bühne gezeigt. Das Publikum wird lediglich Zeuge eines Streits zwischen Philipp und Otto, der in den Privaträumen des Königs stattfindet. Philipp geht schließlich durch eine Seitentür ab, Otto folgt ihm kurz darauf wutentbrannt mit gezogenem Schwert. In der folgenden Szene betritt Otto die Bühne durch dieselbe Tür wieder und zeigt einem inzwischen durch eine andere Tür aufgetretenen Freund sein, wie eine Regieanweisung festhält, blutiges Schwert, indem er das Wort „Königs--mörder

---

<sup>1</sup> Siehe Rüge: Scheintodt. S. 127-129, 146-148.

<sup>2</sup> Philipp von Schwaben (1177-1208) entstammte dem Geschlecht der Staufer. Er war Sohn Friedrich Barbarossas und Urgroßonkel des in diesem Kapitel bereits erwähnten Konradin.

— —“ ausstößt, woraufhin jener Freund ihn zur Flucht bewegt. Otto wird an dieser Stelle als „blaß, zitternd, sinnlos“ beschrieben.<sup>1</sup> Das Publikum muss hier nicht nur auf den Anblick des Gewaltakts verzichten, auch die übrigen Indizien für den Tod Philipps fallen vergleichsweise spärlich aus. Neben Ottos blutigem Schwert und seiner eigenen Aussage hört man kurz nach Ottos Flucht noch die Rufe des Truchsess, der offenbar inzwischen Philipps Leiche gefunden hat: „Hülf! Hülf! Mord! [...] Den Arzt! Hülf! Hülf!“<sup>2</sup> Daraufhin stürmen mehrere weitere Personen in das Mordzimmer, die ähnlich reagieren. „Das Zetergeschrey nimmt zu“, hält die Regieanweisung fest. Eine bessere Beschreibung von Philipps Zustand erhält der Zuschauer nicht, denn hier endet der Akt. Die vorhandenen Indizien mögen durchaus ausreichend sein, um das Publikum zu überzeugen, dass Otto seinen König mit dem Schwert ernsthaft verwundet hat. Sie sind jedoch zu wenig, um sicher sein zu können, dass diese Wunden tödlich waren, zumal der Truchsess selbst Hilfe durch einen Arzt offenbar noch für möglich hält.

Der weitere Verlauf der Handlung zeigt aber auch denjenigen, die nicht ohnehin mit den historischen Begebenheiten vertraut sind, dass Philipp tot ist. Im vierten Akt hat sich Otto auf Burg Wittelsbach zurückgezogen und erhält dort die Nachricht, dass er in Frankfurt des Kaisermordes für schuldig befunden wurde und die Reichsacht über ihn ausgesprochen ist. Zu Beginn des fünften Aktes sagt uns die Szenenbeschreibung: „Wittelsbach ist zertrümmert, die Gegend ist mit Schutt und Steinhäufen bedeckt.“<sup>3</sup> Otto befindet sich nun auf der Flucht und wird am Ende des Stückes selbst ermordet, im Freien und auf offener Bühne.<sup>4</sup> Nur sehr abwegige Verschwörungstheorien könnten diese Folgen erklären, ohne dabei vom Tod Philipps auszugehen. Das Publikum hat deshalb keinen Grund diesen anzuzweifeln. Derart weitreichende Folgen eines Todes darzustellen, ist allerdings nicht in jedem Stück möglich. Im *Otto von Wittelsbach* bietet es sich an, weil dieses Stück sich ohnehin vor allem für die Folgen interessiert, die der Mord für den Täter hat. Das Stück stellt diese Folgen also ohnehin dar, erfüllt dabei nebenbei die Funktion das Publikum vom Tod des Ermordeten zu überzeugen und überhebt damit den Dramatiker der Aufgabe weitere Belege zu liefern und sich dadurch ausgiebiger mit der Figur Philipps auseinanderzusetzen, die von ihrer Ermordung abgesehen lediglich eine nebensächliche Rolle spielt. Bei Hinrichtungen ist ein solches dramaturgisches Vorgehen hingegen weniger praktisch, da es hier zumeist die Hauptfigur selbst ist, die hingerichtet wird. Das Stück müsste also deutlich über den Tod der

---

<sup>1</sup> Babo: *Otto von Wittelsbach*. S. 147.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd., S. 195.

<sup>4</sup> Ebd., S. 214.



Hauptfigur hinaus verlängert werden, um weitreichende Folgen aufzuzeigen. Davon abgesehen ist es gerade der Tod der Hauptfigur, der den Höhepunkt dieser Stücke bildet. Die Dramatiker haben daher wenig Interesse daran ihn ähnlich kurz abzuhandeln wie die Ermordung Philipps. Welcher Weg gewählt wird, um das Publikum vom Tod einer Figur zu überzeugen, ist neben der Todesart also stark von der Bedeutung der Figur für die Handlung und natürlich auch von den übrigen dramaturgischen Interessen des Dichters abhängig. Der Zusammenhang zwischen der Bedeutung der Figur und der Todesdarstellung wird im Kapitel *Figuren* ausführlich behandelt.

Wenn überzeugende Todeszeichen ausbleiben, so kann dies also am Desinteresse des Dichters für die betreffende Figur liegen. Es kann aber auch daran liegen, dass die Figur schlicht nicht tot ist. In Heinrich Zschokkes *Abällino der große Bandit* etwa begeht die namensgebende Hauptfigur scheinbar mehrere Morde. Nur den ersten Mord sieht man auf offener Bühne. Ein anderer Bandit ist hier das Opfer.<sup>1</sup> Im zweiten Akt tritt Abällino in die Dienste venezianischer Verschwörer, in deren Auftrag er die Vertrauten des Dogen ermorden soll, um ihnen so den Weg zur Machtergreifung zu ebnen. Die Morde finden alle zwischen den Akten statt, drei Morde insgesamt, jeweils einer vor jedem neuen Akt. Schon zu Beginn des dritten Aktes hört man den Dogen über den Verlust seines guten Freundes, des Prokurators Dandoli, klagen. Schließlich tritt ein anderer seiner Vertrauten auf, um „zu sagen, daß man den Leichnam des guten Procurators noch nicht gefunden habe, wiewohl es gewiß ist, daß ihn der Bösewicht zur Verhehlung seiner Mordthat in den Kanal hinabgestürzt hat. Man hat nicht nur Dandolis Baret [...] im Wasser gefunden, [...] sondern auch Spuren vom Blut gegen den großen Kanal zu.“<sup>2</sup> Blutspuren und ein Baret sind also die einzigen dürftigen Beweise dieses Todesfalls. Beim nächsten Mordfall sucht man selbst solche Indizien vergeblich. Im vierten Akt wird von der Ermordung des zweiten Vertrauten des Dogen wie von einer allgemein bekannten Tatsache gesprochen. Von Beweisen hierfür ist nicht die Rede. Aus einem Monolog des Dogen erfährt man lediglich, dass das Opfer um Mitternacht aus seinem Bett entführt worden sei.<sup>3</sup> Ein Leichnam wird nicht erwähnt. Der Tod Flodoardos, des dritten und letzten Vertrauten des Dogen, der zugleich Abällinos wichtigster Gegenspieler ist, ist zu Beginn des fünften Aktes nicht mehr als ein Gerücht, das sich nur zu bald als zweifelhaft erweist.<sup>4</sup> Tatsächlich stellt sich am Ende des Stückes heraus, dass Abällino und sein vermeintlich toter Gegenspieler dieselbe Person sind. Flodoardo hat sich lediglich als Bandit verkleidet, um sich bei den Verschwörern

---

<sup>1</sup> Zschokke: *Abällino der große Bandit*. S. 29.

<sup>2</sup> Ebd., S. 75.

<sup>3</sup> Ebd., S. 114.

<sup>4</sup> Ebd., S. 165.

einzuschleichen und ihre Pläne zu vereiteln. Die Morde an den Vertrauten des Dogen waren vorgetäuscht und die betreffenden Personen wurden lediglich in Sicherheit gebracht, bis die Verschwörung aufgedeckt werden konnte. Fälle wie dieser kommen zwar in tragischen Stücken nur selten vor, in Lustspielen und Rührstücken ist das Wiederauferstehen vermeintlich Toter aber nicht so ungewöhnlich, wie sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch zeigen wird. Das Publikum hat deshalb durchaus guten Grund bei derart mangelhaften Beweisen für den Tod einer Figur ein wenig misstrauisch zu sein, selbst dann, wenn der weitere Handlungsverlauf auf diesen Todesfällen aufzubauen scheint.

Das Verwenden von Theaterblut, wie es die Regieanweisung im *Otto von Wittelsbach* vorschreibt, ist im untersuchten Zeitraum übrigens umstritten. Schon Lessing meinte hierzu in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1768): „Gut, wenn in solchen Faellen die erhitzte Einbildungskraft Blut zu sehen glaubt; aber das Auge muss es nicht wirklich sehen.“<sup>1</sup> Trotzdem finden sich im späten 18. Jahrhundert weiterhin gelegentlich dramatische Texte, in denen die Verwendung von Theaterblut explizit vorgesehen ist. In einer Regieanweisung in Joseph Pelzels *Yariko* (1770) ist sogar von „in Strömen hervorquellende[m] Blut“<sup>2</sup> die Rede. In dem anonym veröffentlichten Trauerspiel *Albert Erbprinz von Bayern* (1779) ist ein Leichnam mit blutigem Gesicht zu sehen<sup>3</sup>, in Hochkirchs *Kapet oder Der Tod Ludwig des XVI.* (1793), dem einzigen Stück in der untersuchten Stichprobe, in dem eine Enthauptung unverhüllt auf der Bühne dargestellt wird, taucht eine Figur anschließend ein Tuch in Ludwigs Blut<sup>4</sup>, in Kotzebues *Gustav Wasa* (1801) wird der Titelfigur ein Tuch gezeigt, das mit dem Blut ihres Vaters befleckt ist<sup>5</sup>, in Friedrich de la Motte Fouqués *Waldemar der Pilger* (1811) tritt eine Figur mit blutigem Verband auf<sup>6</sup>, in Wachters *Brunhild* (1823) legt sich eine Figur in das Blut einer anderen, die zuvor Selbstmord begangen hat, und stellt sich tot<sup>7</sup>, in Porzers *Eumenes* (1837) tritt eine Figur mit bluttriefendem Schwert auf<sup>8</sup> und in Winterlings *Theodor und Euphrasia* (1844) betrachtet eine Figur ihre eigenen blutigen Hände<sup>9</sup>. Im

---

<sup>1</sup> Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. S. 55.

<sup>2</sup> Pelzel: *Yariko*. S. 26.

<sup>3</sup> [Anonym]: *Albert Erbprinz von Bayern*. S. 74.

<sup>4</sup> Hochkirch: *Kapet oder Der Tod Ludwig des XVI.* S. 44. Im Gegensatz zu den anderen hier genannten Beispielen wird in diesem Stück das Blut allerdings nicht explizit in der Regieanweisung erwähnt. Die betreffende Figur sagt, dass sie das Tuch ins Blut des Königs tauchen möchte, die Regieanweisung hält dann nur noch fest: „thut solches“.

<sup>5</sup> Kotzebue: *Gustav Wasa*. S. 285.

<sup>6</sup> Fouqué: *Waldemar der Pilger*. S. 107.

<sup>7</sup> Wachter: *Brunhild*. S. 137.

<sup>8</sup> Porzer: *Eumenes*. S. 119.

<sup>9</sup> Winterling: *Theodor und Euphrasia*. S. 111.

Vergleich zu all den Mord- und Gewalttaten, die auf und neben der Bühne stattfinden, ist die Anzahl solcher Beispiele in der untersuchten Stichprobe dennoch sehr gering.

Über die Häufigkeit des Einsatzes von Theaterblut in der Aufführungspraxis sagt dieser Umstand natürlich wenig aus. Schließlich ist die Regie nicht darauf angewiesen, dass der Dichter ihr diesen Einsatz vorschreibt. Umgekehrt verzichten die Dichter vielleicht gerade deshalb auf die Erwähnung von Blut, weil dessen Einsatz ohnehin zu denjenigen Details der Inszenierung gehört, die die Regie nach Gutdünken entscheidet. Um in diesem Punkt Aufschluss zu erhalten, ist es nötig, über die Primärtexte hinauszublicken und diejenige zeitgenössische Literatur zu betrachten, die sich mit der Aufführungspraxis auseinandersetzt. Da dies den Gegenstand der vorliegenden Arbeit überschreitet, soll hier nur kurz ein Beispiel erwähnt werden: Das *Theater-Lexikon*<sup>1</sup> (1841), ein Handbuch für Theaterschaffende, vertritt die Ansicht, dass es „möglichst vermieden werden“ müsse, „auf der Bühne blutige Gegenstände, sowie Waffen, Tücher [...], so wie blutende Wunden zu zeigen. Die Aeüßerung des Schmerzes bei einer Verwundung, wenn sie wahr und naturgetreu, reicht hin, den Zuschauer zu überzeugen, er denkt lebhaft sich die blutende Wunde, und wird mehr ergriffen sein, als wenn der Anblick des Blutes ihn zur Ueberlegung bringt und seine Illusion zerstört“<sup>2</sup>. Diese Meinung deckt sich also im Wesentlichen mit derjenigen Lessings. Dennoch bestätigt der Lexikoneintrag, dass die Darstellung von Blut auf der Bühne weiterhin vorkommt, denn es führt weiter aus: „Das Blut wird gewöhnlich durch rothe gesponnene Wolle, z.B. auf schwarzen Binden um den Kopf oder auch auf der Brust, nachgeahmt – Manche treiben es so weit, Blasen mit rother Farbe gefüllt bei sich zu tragen und zur gehörigen Zeit aufzustechen, oder Waffen über und über zu färben, wie ein bekannter deutscher Heldenspieler das Schwert, mit dem er als Otto von Wittelsbach den Kaiser durchstoßen.“<sup>3</sup> Der Schauspieler bzw. die Regie hat damit natürlich nichts anderes getan, als der Regieanweisung im Text Babos Folge zu leisten. Der Autor des Artikels scheint es dennoch für ein Beispiel maßloser Übertreibung zu halten. Wie häufig Blut in den Aufführungen tatsächlich eingesetzt wurde, ist aus dem Lexikoneintrag nicht zu schließen, aber er zeigt zumindest, dass es trotz aller Kritik nie ganz von den Theaterbühnen verschwunden ist.

Gerade im *Otto von Wittelsbach* ist die Verwendung von Blut dramaturgisch durchaus sinnvoll, ist es bei einem hinter die Bühne verbannten Mord durch Erstechen doch das einzige für das Publikum sichtbare Indiz für die Tat. Von den anderen acht oben angeführten

---

<sup>1</sup> Düringer; Bartels (Hg.): *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*. Leipzig 1841.

<sup>2</sup> Ebd., S. 167/168.

<sup>3</sup> Ebd., S. 168.

Beispielen, in denen Blut in den Regieanweisungen erwähnt wird, wird es in fünf ebenfalls als Indiz auf Ereignisse verwendet, die außerhalb der Bühne stattgefunden haben. Es sind verschiedene Gründe dafür denkbar, dass die Dramatiker die Darstellung des Blutes der Darstellung der Ereignisse selbst vorziehen. Zum Teil mag die Darstellung der Ereignisse mit zu großem technischem Aufwand verbunden gewesen oder aus ästhetischen Gründen zu gewagt erschienen sein. Die Figur in *Theodor und Euphrasia* holt sich ihre blutigen Hände beispielsweise in einem Blutbad, das sie unter wehrlosen und unschuldigen Menschen anrichtet. In *Albrecht Erbprinz von Bayern* wird die betreffende Figur aus dem Fenster einer Burg gestürzt. Die blutige Leiche dürfte in solchen Fällen sehr viel einfacher darzustellen sein als der Aufprall.<sup>1</sup> In anderen Fällen ist der Dichter vielleicht schlicht der Meinung, dass die Darstellung der Ereignisse das Stück zu sehr in die Länge zieht oder zu sehr von Dingen ablenkt, die nach seiner persönlichen Zielsetzung wichtiger erscheinen. In manchen Fällen ist auch denkbar, dass ein Mord deshalb nicht auf offener Bühne gezeigt wird, weil diese Darstellung durch die Umstände etwas Anzügliches an sich haben könnte, beispielsweise wenn Heines *William Ratcliff* (1823) seine Geliebte in ihrem Bett ersticht, wenn Tiecks *Karl von Berneck* (1795) seine Mutter ermordet, während sie in ihrem Schlafzimmer auf ihren Liebhaber wartet, oder *Charlotte Corday* (1804) im Stück Engel Christine Westphalens den in der Badewanne liegenden Jean Paul Marat erdolcht. Möglicherweise hat die Verbannung der Ermordung Philipps in seinen Privatgemächern im *Otto von Wittelsbach* ähnliche Gründe, auch wenn die Umstände nicht im selben Maße anzüglich erscheinen. In diesem Fall kommt noch hinzu, dass die Wahl des Stoffes ohnehin schon gewagt ist und der Autor den Mord eventuell deshalb neben die Bühne verbannt, um mögliche Sanktionen gegen sein Stück zu verhindern oder abzumildern.<sup>2</sup> Aber auch wenn sie die Tat von der Bühne verbannen, wollen die Dramatiker oft nicht ganz auf sichtbare Indizien verzichten. Das Vorführen des Blutes bzw. blutiger Verletzungen oder blutiger Tatwaffen ist eine Möglichkeit, für solche zu sorgen. Für den Tod durch Vergiftungen gilt im Wesentlichen Ähnliches wie für den Tod durch Erstechen. Der Akt des Vergiftens ist leicht auf der Bühne darzustellen, aber um das Publikum davon zu überzeugen, dass der Tod tatsächlich eingetreten ist, braucht es die Aussagen anderer Figuren. Optische Anzeichen für den Tod, die das Publikum auf die Entfernung wahrnehmen könnte, gibt es nicht, selbst das Blut fehlt in diesen Fällen. In den Regieanweisungen finden sich allenfalls knappe Hinweise auf die Darstellung von

---

<sup>1</sup> Mit Fällen wie diesem beschäftige ich mich unten im Abschnitt *Sturz aus großer Höhe* noch ausführlich. Siehe unten, S. 81.

<sup>2</sup> Für unbedenklich hielt man es offenbar dennoch nicht, in Bayern wurde es nach nur zwei Aufführungen verboten. Siehe Knedlik, Manfred: *Aufklärung in München. Schlaglichter einer Aufbruchzeit*. Regensburg 2015. S. 78/79.

Todeszuckungen<sup>1</sup>, aber es handelt sich hierbei nur um wenige Ausnahmefälle. Todeszuckungen werden zudem nicht als Ersatz für weitere Todeszeichen verwendet, sie treten lediglich zusätzlich auf und markieren den Todeszeitpunkt. Die Dramatiker sind hier also noch etwas mehr als beim Erstechen darauf angewiesen, andere Figuren den Todesfall bezeugen zu lassen.

### 2.3.3. Erschießen

Während sich der Tod durch Erstechen oder Vergiften vergleichsweise leicht auf offener Bühne darstellen lässt, ist das Erschießen mit einigen technischen Schwierigkeiten verbunden. Eine Waffe und Pulver für den Knall zu besorgen, dürfte zwar kein allzu großes Problem gewesen sein, aber die Waffen der damaligen Zeit sind kompliziert in der Handhabung und störanfällig. Wenn an der entscheidenden Stelle die Waffe versagt und der Schuss nicht kommt, kann dies die Wirkung der gesamten Szene zunichtemachen.<sup>2</sup> Das *Theater-Lexikon* empfiehlt daher: „Für die Schüsse, die hinter der Scene fallen sollen, müssen immer mehrere Gewehre in Bereitschaft u. schußfertig gehalten werden [...] damit beim Versagen eines Gewehres der dadurch verlorene Schuß sogleich durch ein anderes ersetzt werden kann; ebenso muß immer noch Jemand in der Coullisse mit ein Paar geladenen Gewehren [...] schußfertig sein, wenn von den Darstellern auf der Scene Pistolen u. dgl. abgefeuert werden, und schnell nachschießen, wenn das Gewehr auf der Scene versagt.“<sup>3</sup> Vor allem aber ermahnt das Lexikon zum vorsichtigen Umgang mit den Schusswaffen, denn die auf der Bühne verwendeten Waffen waren echt. Natürlich wurde beim Laden auf Kugeln verzichtet, aber auch der bloße Schuss mit Schießpulver und dem zum Abdichten des Laufes nötigen Schusspflaster<sup>4</sup> konnte schwere Verletzungen verursachen. Das Lexikon schreibt deshalb vor: „Alle Gewehre müssen ohne Ausnahme beim Abfeuern mit der Mündung nach oben gehalten werden, u. die auf der Scene abzufeuern den mindestens so hoch, daß der Schuß einige Fuß über die Köpfe der gegenüberstehenden Personen hinweggehe; oder wollte man, um die Täuschung [...] zu erhöhen, dem Gewehr eine horizontale Richtung geben, so kann man diese [...] in einem fast stumpfen Winkel vom Gegner abhalten“<sup>5</sup>. Selbst bei optimaler Ladung, welche aus einer geringen Menge des feinsten Pulvers und Kalbshaaren als Schusspflaster bestehe, empfiehlt das Lexikon noch einen Mindestabstand von sechs Schritten zwischen dem Schützen und seinem Gegner und warnt zudem vor den Folgen, die durch unerfahrene

---

<sup>1</sup> Siehe etwa Brandes: *Ottolie*. 1791. S. 153; Engelmann: *Almanko*. S. 72.

<sup>2</sup> Eine entsprechende Anekdote findet sich in Laube: *Monaldeschi*. S. 36/37.

<sup>3</sup> *Theater-Lexikon*, S. 973.

<sup>4</sup> Erst durch das Abdichten kann im Lauf der Druck entstehen, der den Knall verursacht.

<sup>5</sup> Ebd., S. 973/974.

Statisten, im Lauf vergessene Ladestöcke und „absichtliche Bosheit“ entstehen können.<sup>1</sup> Aus all diesen Gründen vertritt der Verfasser des Artikels die Ansicht, dass „das Abfeuern von Schießgewehren bei theatralischen Productionen im Allgemeinen vermieden werden sollte“<sup>2</sup>. Die meisten Dramatiker des untersuchten Zeitraums scheinen dies genauso zu sehen und lassen deshalb Schusswaffen zumindest nicht auf der Bühne zum Einsatz kommen. Es gibt aber einige Ausnahmen, etwa *Carmelia Ronardo* von Johann Georg Schwarz, in dem die Hauptfigur sich auf offener Bühne erschießt. Der Verfasser fügt hierzu in einer Fußnote eine Anmerkung zum Gebrauch der Schusswaffen bei, in der er sich allerdings mehr um den Bühneneffekt als um das Wohl der Schauspielerin zu sorgen scheint: „Sollte eine Schauspielerin befürchten, daß die erste Pistole nicht losgehen sollte, so nehme sie beyde zugleich, daß es ersten Falls dem dummen Pöbel nicht lachend macht. Doch die zweyte unaufgezogen, daß, wenn es mit der ersten gelingen sollte, die zweyte nicht Schaden verursache. Drum sey die Schauspielerin behutsam, daß sie in ihrer Fassung bleibe, und es dem Zuschauer nicht beym Haaren zugezogen scheine.“<sup>3</sup> In Pelzels bereits zitiertem Stück *Yariko* (1770) findet der Schusswaffengebrauch ohne jede Reflexion seiner Gefährlichkeit oder technischen Machbarkeit statt. In dem einaktigen Trauerspiel lässt Inkle sich von einem Freund dazu bereden die titelgebende Indianerin Yariko als Sklavin zu verkaufen, woraufhin diese sich erdolcht, was die oben beschriebenen Blutströme zur Folge hat. Sodann erschießt der von Reue geplagte Inkle aus Rache zuerst jenen Verführer mit einer Pistole und dann mit einer weiteren, bereits zuvor geladenen Pistole sich selbst, wobei laut Regieanweisung das Herz „durchschmettert“ wird.<sup>4</sup> Wie diese Szene aufgeführt wurde, ist leider nicht überliefert.<sup>5</sup> Es ist aber interessant zu beobachten, wie unterschiedlich ihre Wirkung von zeitgenössischen Rezensenten der Druckfassung eingeschätzt wurde, die das Stück nicht auf der Bühne gesehen haben. „Kein Furienchor des Aeschylus muß von stärkerer Wirkung gewesen seyn, als die Vorstellung dieses Stücks, in dem sich Ausrufungen über Ausrufungen, Thränen, die, wie der Verf. vorschreibt, in schweren Tropfen fließen sollen, die tragischsten Situationen, Dolchstösse, in Strömen hervorquellendes Blut, und Pistolenschüsse vereinigen, den

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 974.

<sup>2</sup> Ebd., S. 972.

<sup>3</sup> Schwarz: *Carmelia Ronardo*. S. 141

<sup>4</sup> Pelzel: *Yariko*. S. 28.

<sup>5</sup> Aufgeführt wurde es aber mit Sicherheit, wie schon die Erstausgabe belegt, denn diese erschien anlässlich der Uraufführung in Wien und enthält auch die Besetzungsliste. Weitere Inszenierungen in München, Augsburg und Regensburg in den 1770ern sind belegt. Zu München siehe Fischer/Gentz (Hg.): *Deutsche Monatsschrift*. 1. Band. Leipzig 1799. S. 159. Zu Regensburg siehe Bertram, Christian August von (Hg.): *Litteratur- und Theater-Zeitung*. Des ersten Jahrgangs erster Theil. Berlin 1778. S. 654. Zu Augsburg siehe Reichard, Heinrich August Ottokar (hg.): *Theater-Journal für Deutschland*. 12. Stück. Gotha 1779. S. 76/77.

Zuschauer zu erschüttern“, schreibt ein Rezensent in der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek*<sup>1</sup>, nachdem er den letzten Auftritt des Stücks vollständig wiedergegeben hat. Das Lob des Rezensenten für die blutige Szene ist so überschwänglich, dass man es für Ironie halten könnte, doch es scheint ihm hiermit durchaus ernst zu sein. Sein positives Urteil über Pelzel wiederholt er in einer weiteren Rezension, in der er ihm ein „brausendes, durch keine Kritik gezähmtes Genie“ bescheinigt.<sup>2</sup> Ganz anders bewertet der Rezensent der *Prager gelehrten Nachrichten* die Szene: „Den vierzehnten und letzten Auftritt [...] hätten wir an des V. Stelle weggelassen. Yaricko ist todt, und der verzweifelte Inkle hat unsere Theilnehmung nur noch halb. Die Rache am Begley [dem Verführer], den Selbstmord, diese zwey erschütterende und unsern Damen schreckbare Schüsse hätten wir dem Inkle geschenkt.“<sup>3</sup> Der eine lobt die Szene aufgrund ihrer erschütternden Wirkung, der andere hält sie gerade deshalb für störend und überflüssig. Gemeinsam ist beiden, dass sie sie für eine „erschütternde“ bzw. „effektvolle“ Szene halten. Der Prager Rezensent scheint darin allerdings nicht mehr als einen sogenannten „Knalleffekt“ zu sehen, also „eine durch grobe Mittel erzielte Bühnenwirkung“, die „nur die Massen auf Augenblicke verblendet, im Allgemeinen aber stets verwerflich ist.“<sup>4</sup>

Mit ähnlichen Vorwürfen sah sich auch Heinrich Laube konfrontiert, der seinen *Struensee* (1847) auf offener Bühne von einem ganzen Erschießungskommando töten lässt. „Drei bis sechs Schüsse fallen mit einem Male auf ihn“, hält die Regieanweisung fest, woraufhin Struensee in den Vordergrund der Bühne taumelt und dort mit den letzten Worten „Mein Lohn!“ zusammenbricht.<sup>5</sup> Laube verteidigt sich im Vorwort seines Stückes damit, dass dieses seiner Ansicht nach eines „entscheidenden Schlusses“ bedürfe, wenn das Ende „nicht ungenügend sein und immer neue Chancen in Aussicht lassen“ soll, und fügt an seine Kritiker gerichtet hinzu: „Wer nichts weiter darin findet als das Bedürfnis eines Knalleffekts, für den ist diese Freiheit des Poeten allerdings nicht aufzuklären.“<sup>6</sup> Es ist im Grunde nichts anderes als die Notwendigkeit, das Publikum vom Tod der Figur zu überzeugen, die Laube hier zur Rechtfertigung seiner Erschießungsszene anführt. Sein „entscheidender Schluss“ bedeutet: Das Publikum muss wissen, dass die Hauptfigur in diesem Moment tot und die Handlung

---

<sup>1</sup> Nicolai, Friedrich (Hg.): Allgemeine Deutsche Bibliothek. 17. Band. Berlin und Stettin 1772. S. 212.

<sup>2</sup> Ebd., S. 213.

<sup>3</sup> Dobner, Felix Jakob (Hg.): Prager gelehrte Nachrichten. Bd. 1. Prag 1771. S. 359. An der Einschätzung, dass Schüsse auf dem Theater weibliche Zuschauer zu sehr aufregen würden, ändert sich übrigens bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nichts. So ist etwa das *Theater-Lexikon* (1841) der Meinung, dass „Schießen u. Pulverdampf [...] vorzüglich den weiblichen Theil des Theaterpublikums erschreckt u. belästigt.“ Siehe Theater-Lexikon, S. 510.

<sup>4</sup> Blum/Herloßsohn/Marggraf (Hg.): Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Bd. 5. Altenburg und Leipzig 1841. S. 17.

<sup>5</sup> Laube: *Struensee*. S. 229.

<sup>6</sup> Ebd., S. 46.

damit abgeschlossen ist. Er lässt bei seiner Argumentation allerdings außer Acht, dass es hierfür verschiedene Methoden gibt, unter denen es nicht unbedingt die beste Lösung ist den Zuschauer zum Zeugen der Tötung zu machen. Prinzipiell nämlich gilt für eine Schusswunde dasselbe, was für eine Stichwunde und den Giftmord gilt: Sie ist nicht zwingend tödlich und der Zuschauer kann ihre Folgen mit bloßem Auge nicht beurteilen. Nicht umsonst fordert Laube für seinen Struensee gleich drei bis sechs Schüsse, um das Publikum von seinem Tod zu überzeugen. Wenn es ihm nur um den entscheidenden Schluss ginge, hätte es aber einfachere und möglicherweise überzeugendere Lösungen gegeben, wie wir sie oben bereits kennengelernt haben. Struensee hätte außerhalb der Bühne erschossen werden können, seine Leiche hätte daraufhin hereingetragen und von einem Arzt für tot erklärt werden können. Dass Laube sich anders entschieden hat, lässt vermuten, dass es ihm durchaus darauf ankam, sein Stück mit einem Knalleffekt enden zu lassen.

Bei Pelzel endet das Stück unmittelbar nach den Schüssen, bei Laube werden nur noch wenige Worte gesprochen, bevor der Vorhang fällt. Sie unterwerfen sich damit der dramaturgischen Regel, nach der ein Stück, im Idealfall sogar jeder Akt, einen effektvollen Schluss haben muss.<sup>1</sup> Wie die erwähnten Kritikermeinungen belegen, scheinen Schüsse geeignet zu sein, einen solchen Effekt zu erregen. Dies dürfte aufgrund der Lautstärke auch dann noch bis zu einem gewissen Grad gelten, wenn der Schuss hinter der Bühne stattfindet, auch wenn der Effekt dann vielleicht nur in einem kurzen Erschrecken besteht. In der Theorie mag diese Methode verpönt sein, in der Praxis aber lässt sich beobachten, dass Schüsse häufig ganz am Ende eines Aktes oder des gesamten Stückes fallen. Dies kann dazu führen, dass das Stück darauf verzichtet weitere Indizien für den Tod der Figur anzuführen, um die Wirkung des Schlusseffekts nicht zu zerstören. Andernfalls, wenn der Schuss etwa abseits der Bühne fällt und für das Publikum gar nicht hörbar ist, unterscheiden sich die Methoden zur Vermittlung des Todesfalls beim Erschießen aber nicht von den zuvor bereits behandelten.

Während manche Autoren der Wunsch nach einem Knalleffekt dazu bewegen mag, über die Schwierigkeiten der Handhabung einer Schusswaffe hinwegzusehen, scheint der dramaturgische Grund für den Einsatz einer solchen in anderen Fällen gerade in deren Störanfälligkeit zu liegen. So scheitert in Bretznerns *Karl und Sophie* sowie in Zieglers *Die vier Temperamente* ein Selbstmordversuch daran, dass die Waffe nicht so funktioniert, wie

---

<sup>1</sup> Nach dem Theater-Lexikon muss das Ende des Stücks „ergreifend wirksam sein, wo möglich auf eine überraschende Weise eintreten, und einen, besonders in der Tragödie, überraschenden Eindruck hinterlassen.“ Auch der Aktschluss muss „möglichst ergreifend wirksam sein.“ Siehe Theater-Lexikon. S. 29, 101. Ich werde auf die besondere Bedeutung des Schlusses im Laufe dieser Arbeit noch mehrfach zu sprechen kommen.



die betreffende Figur sich das erhofft.<sup>1</sup> Gerade weil Schusswaffen schwer zu handhaben sind und zu Fehlfunktionen neigen, bieten sie das Potential für plötzliche Wendungen der Handlung, die in den beiden genannten Fällen für die Beteiligten glücklich ausfallen.

#### 2.3.4. Der Tod auf dem Schlachtfeld

Soldaten finden zumeist durch Schüsse oder Stichwunden den Tod. Die Todeszeichen sind dabei dieselben wie bei anderen Figuren, die auf diese Art sterben, wobei aber nur für entsprechend bedeutende Figuren Todesbeweise erbracht werden, nicht für die anonyme Masse toter Soldaten. Gelegentlich wird selbst bei bedeutenden Figuren zugunsten eines Knalleffekts auf Todeszeichen verzichtet, wie etwa in Theodor Körners *Zriny* (1814, entst. 1812), in dem unmittelbar nach dem Tod der Hauptfigur ein Pulverturm in die Luft gesprengt wird und Zrinys Schloss einstürzt.<sup>2</sup>

Drastische Verletzungen, die äußerlich gut sichtbar sind, treten auch in Schlachten nur selten auf. In Grabbes *Napoleon oder Die hundert Tage* (1831) wird einem Soldaten von einer Kanonenkugel der Kopf abgerissen. Allerdings handelt es sich hierbei um ein reines Lesedrama, das den Regeln der Bühnenstücke nicht gehorcht.<sup>3</sup> In Immermanns *Andreas Hofer* (1833) befindet sich eine geistig verwirrte junge Braut auf der Suche nach den Einzelteilen ihres Bräutigams, der von einer Kartätsche<sup>4</sup> in Stücke gerissen wurde: „Es ist geschrieben worden von der Auferstehung des Fleisches! Wehe mir! Wehe! Sein Fleisch ist zerstreut in alle Winde! [...] Eine böse Art Menschen jetzt. Führen Kugeln, die reißen unsre Liebsten in vier und zwanzig Stücke! Und hatt' ihn im Arm so ganz. Wo ist sein Haupt, sein fröhliches Haupt? Wo sind seine Arme, die treuen Arme, und wo die schnellen Füße?“<sup>5</sup> Leichenteile sind aber nicht zu sehen. Auch einen anderen Todesbeweis gibt es nicht, da sowohl Braut als auch Bräutigam im Stück nur unbedeutende Nebenrollen spielen und ihr Schicksal nur der Veranschaulichung der Schrecken des Krieges dient. Schwere Kriegsverletzungen tauchen zudem wiederholt in den Stücken Kotzebues auf, sind dort allerdings nicht tödlich, denn Stücke wie *Die Rückkehr der Freiwilligen* oder *Das Dorf im Gebirge* handeln nicht von den Schrecken des Krieges, sondern vom Umgang mit verkrüppelten oder durch Narben entstellten Heimkehrern. Ansonsten finden sich solche Verletzungen im deutschen Drama des untersuchten Zeitraums kaum.

---

<sup>1</sup> Diese Fälle werden unten in anderem Zusammenhang noch ausführlich behandelt. Siehe unten, S. 479, 482.

<sup>2</sup> Körner: *Zriny*. S. 135.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu unten, S. 117.

<sup>4</sup> Eine mit Artilleriegeschützen verschossene Schrotladung.

<sup>5</sup> Immermann: *Andreas Hofer*. S. 407/408. Es handelt sich hierbei um eine überarbeitete Fassung des Stücks *Das Trauerspiel in Tyrol* (1827) desselben Autors. Die zitierte Figur ist in der älteren Fassung nicht enthalten.

Jedoch tritt bei Schlachten regelmäßig ein Element auf, das sich bei gewöhnlichen Morden nicht findet, nämlich die sogenannte Mauerschau, bei der ein Beobachter auf der Bühne beschreibt, was sich in der Ferne vor seinen Augen abspielt. Schlachtendarstellungen stellen die Bühnen der damaligen Zeit vor eine große Herausforderung: „Die Darstellung von S[chlachten] oder auch nur eines Gefechtes, in dem Rahmen einer modernen Bühne ist etwas durchaus Unmögliches [...] Man thut daher gut, sich jedenfalls nur mit Andeutungen zu begnügen [...]. Wald, hohes Buschwerk, Mauern, welche den Kämpfenden den Blicken des Zuschauers entziehen, so daß man nur Fahnen, Speere, Helme mit verschiedenfarbigen Federbüschen in mannigfacher Bewegung erscheinen sieht, dazu der geeignete Lärm durch die Kriegs-Instrumente, Geschrei, Waffenklirren, Krachen u.s.w., besonders aber das sichtbare Vorüberziehen zahlreicher Züge von Kriegern in die S[chlacht] und aus derselben, genügen für die theatral. Veranschaulichung der Bühne.“<sup>1</sup> Nicht alle Dramatiker teilen die Meinung des Autors dieses zeitgenössischen Lexikonartikels. Einige bringen zumindest Ausschnitte aus dem Schlachtgeschehen auf die Bühne, in denen für die Handlung des Stückes wichtige Figuren im Kampf zu sehen sind oder die den Verlauf der Schlacht, etwa durch das Zurückweichen der einen und das Vordringen der anderen Seite, repräsentieren sollen. Entsprechende Szenen findet man beispielsweise in Uhlands *Ludwig der Bayer*<sup>2</sup>, im letzten Akt von Schönes *Gustav Adolfs Tod*, in Carl Ernsts *Die Mühle bei Auerstädt*<sup>3</sup> und in Heydens bereits erwähntem *Conradin*<sup>4</sup>, wobei bei letzterem Stück zu bedenken ist, dass es primär als Lesedrama konzipiert ist und sich insofern nicht an die Beschränkungen der realen Bühne zu halten braucht. Die meisten Dramatiker verzichten aber hierauf und vermitteln dem Publikum das Schlachtgeschehen lieber durch Berichte, sei es wegen des zu großen Aufwandes, weil solche Ausschnitte keinen Überblick über das gesamte Schlachtgeschehen liefern können oder auch schlicht, weil ihnen die Darstellung der Schlacht nicht wichtig genug ist, um ihr so viel Raum zu geben. Sie können dann entweder auf nachträgliche Botenberichte zurückgreifen, wie sie bereits im Zusammenhang mit Hinrichtungen behandelt wurden, oder sie bedienen sich mit der Mauerschau einer Form des Berichts, die parallel zum Schlachtgeschehen stattfindet. Auf diese Weise kann das Publikum die Spannung der in manchen Fällen wendungsreichen Schlachtverläufe miterleben.

Als Todeszeichen ist die Mauerschau jedoch von geringem Wert, denn wenn der Beobachter weit genug vom Geschehen entfernt ist, um einen Überblick über die Schlacht zu erhalten,

---

<sup>1</sup> Allgemeines Theater-Lexikon. Bd. 6. S. 263/264.

<sup>2</sup> Uhland: Ludwig der Bayer. S. 81-85.

<sup>3</sup> Ernst: Mühle bei Auerstädt. S. 52.

<sup>4</sup> Heyden: Conradin. S. 217/218.

kann er schwerlich erkennen, ob und wie schwer eine einzelne Figur verletzt ist. Die Mauerschau kann deshalb andere Todeszeichen nicht vollständig ersetzen. Jedenfalls gibt es keinen einzigen Fall in der untersuchten Stichprobe, in dem der Tod einer für die Handlung des Stückes bedeutenden Figur lediglich durch eine Mauerschau festgehalten würde, abgesehen vom *Zrini* von Clemens Werthes, in dem der Knalleffekt durch die abschließende Explosion des Pulverturmes keinen Raum mehr für weitere Todeszeichen lässt.<sup>1</sup> In allen anderen Fällen folgen entweder weitere, nachträgliche Berichte über den Todesfall durch Figuren, die näher am Geschehen waren, oder der Sterbende bzw. Leichnam wird noch auf die Bühne gebracht. Da die Dramatiker schon aus bühnentechnischen Gründen in der Regel überflüssige Szenenwechsel zu vermeiden suchen, werden die Toten und Sterbenden dabei manchmal an den Ort der Mauerschau gebracht. Dies ist schon in Klopstocks *Hermanns Schlacht* (1769) der Fall und wird auch später hin und wieder so gehandhabt, z.B. am Ende von Kotzebues *Bayard* (1801) und *Rudolph von Habsburg und König Ottokar von Böhmen* (1815) und in Rümels *Die Rebellen in Ungarn*<sup>2</sup> (1813). In den beiden Stücken Kotzebues sind die Todeszeichen dabei auffällig schwach. Dies mag zum Teil in ähnlicher Weise der Bekanntheit der Stoffe geschuldet sein, wie dies oben bereits bei den Konradin-Dramen festgestellt wurde. Zum Teil mag es sich hierbei auch um eine Eigenheit des Autors handeln. Die pathetischen Reden Bayards vor seinem Tod und der Umstand, dass er ärztliche Hilfe ablehnt, erinnern zudem an die oben behandelten typischen Formen der Todesdarstellung um die Mitte des 18. Jahrhunderts herum. Kotzebue scheint sich hier schlicht an älteren Konventionen zu orientieren und liefert damit ein Beispiel dafür, dass diese, wenngleich sie nicht mehr so häufig auftreten, doch noch nicht ganz von den deutschen Theatern verschwunden sind. Im Stück Rümels haben andere Figuren zumindest Körperkontakt mit dem Toten und befinden sich insofern in einer privilegierten Position im Vergleich zum Publikum, auch wenn nicht eindeutig festgehalten wird, dass sie die Lebenszeichen des Toten überprüfen.

Im Vergleich zu Morden mit Stich- oder Schusswaffen steht beim Tod auf dem Schlachtfeld stets eine große Zahl an Zeugen zur Verfügung. Den Tod Bayards beobachtet neben einer Reihe namentlich bekannter Figuren auch eine größere Menge anonymer Soldaten, um die in Rümels Stück sterbende Figur versammelt sich „eine rührende Gruppe“<sup>3</sup>, die zum Großteil aus anonymen ungarischen Soldaten besteht. Der Tod kann also von einer vergleichsweise

---

<sup>1</sup> Körners *Zriny* endet zwar mit einem ähnlichen Knalleffekt, der Tod der Titelfigur wird hier aber nicht durch eine Mauerschau vermittelt, sondern auf offener Bühne dargestellt.

<sup>2</sup> Rümel: *Rebellen in Ungarn*. S. 80/81.

<sup>3</sup> Ebd., S. 81.

großen Anzahl an Menschen bezeugt werden. Allerdings tragen solche anonymen Menschenmengen wenig dazu bei, die Todeszeichen überzeugender zu gestalten, denn sie sind in der Regel lediglich stumme Beobachter, die sich in größerer Entfernung zum Toten befinden als andere, für die Handlung des Stückes bedeutendere Figuren. Sie befinden sich damit in einer Situation, die der des Publikums vergleichbar ist, und verfügen dementsprechend über kein überlegenes Wissen. Solche Menschenmengen erfüllen in Todesszenen andere dramaturgische Funktionen, die später, unter anderem im Kapitel *Szenenbilder*, behandelt werden.

### 2.3.5. Krankheiten, Hunger und Durst

Was für den Tod durch Stichwunden oder Gift gilt, gilt in ähnlicher Weise auch für den Tod durch Krankheiten. Da es an äußerlichen Zeichen des Todes am Körper des Leichnams mangelt<sup>1</sup>, wird eine Figur benötigt, die dem Publikum den Eintritt des Todes vermittelt. Auch hier eignet sich am besten eine Figur, die über eine gewisse medizinische Kompetenz verfügt, denn andere können sich in der Beurteilung von Krankheiten leicht irren. So wird z.B. in Karl von Holteis *Des Greises Gattin oder Der Brunnenarzt* (UA 1842) eine an einer nicht näher bestimmten Krankheit leidende Frau in Abwesenheit ihres Arztes für tot gehalten und auch sogleich in der Familiengruft beerdigt. Als ihr Arzt, der mit ihrer Krankheit besser vertraut ist, schließlich zurückkehrt und von den Symptomen erfährt, die die Frau kurz vor ihrem vermeintlichen Tod gezeigt hat, steigt er sofort in die Gruft und holt sie noch lebend aus ihrem Sarg.

Hauptfiguren sterben in den Dramen des untersuchten Zeitraums allerdings sehr selten an Krankheiten. Sieht man von Geisteskrankheiten ab, scheint in der untersuchten Stichprobe Soliman, der Antagonist in Körners *Zriny*, tatsächlich die einzige Figur von entsprechend großer Bedeutung für die Handlung eines Stückes zu sein, die an einer Krankheit stirbt. Ganz sicher kann man sich selbst in diesem Fall nicht sein, denn obwohl in dem Stück ein Leibarzt Solimans auftritt, der das Publikum wiederholt über dessen gegenwärtigen Gesundheitszustand aufklärt, wird nie explizit gesagt, woran Soliman leidet. Es könnte sich deshalb auch schlicht um Altersschwäche handeln. Es gibt einige weitere Fälle, etwa Goethes *Götz von Berlichingen*, in denen die Todesursache strittig ist, aber zumindest unter denjenigen, bei denen die Figuren von größerer Bedeutung für die Handlung des Stückes sind, scheinen die Ursachen eher psychischer Art zu sein als in einer körperlichen Krankheit zu

---

<sup>1</sup> Zwar kennt man um 1800 in Deutschland sehr wohl tödliche Krankheiten, die gut sichtbare Spuren an den Körpern der Erkrankten hinterlassen. Solche Symptome werden jedoch nicht auf der Bühne dargestellt.

liegen, sofern sich überhaupt zwischen beidem unterscheiden lässt. Ich beschäftige mich mit solchen Fällen weiter unten im Abschnitt *Tod aus psychischem Schmerz*.

Hauptfiguren sterben bevorzugt einen heroischen Tod, sei es auf dem Schlachtfeld oder auf dem Schafott als Märtyrer ihrer Überzeugungen. Den Tod durch eine Krankheit halten die Dramatiker offenbar nicht für angemessen, sei es, weil diese Todesart zu gewöhnlich ist, oder auch, weil es sich dabei um eine Zufälligkeit handelt, nicht um die Folge einer Entscheidung der Figur. So sagt etwa Wilhelm Trautgott Krug in seiner *Geschmacklehre oder Ästhetik* (1818): „Denn der traurige Ausgang allein oder einzelne traurige Ereignisse machen eine Handlung oder Begebenheit noch nicht zu einem traurigen Gegenstande; denn sonst müßte jede Unternehmung, die unglücklich abläuft, oder jede Krankheit, die sich mit dem Tode endet, etwas Tragisches seyn, und des Tragischen wäre dann so viel in der Natur und dem Menschenleben, daß man sich billig wundern müßte, warum es doch so wenig in der Kunst und besonders auf der Bühne gebe.“<sup>1</sup> In Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* heißt es: „Dergleichen Kläglichkeiten können dem Menschen ohne sein Dazuthun und Schuld durch die bloßen Konjekturen der äußeren Zufälligkeiten und relativen Umstände, durch Krankheit, Verlust des Vermögens, Tod u.s.w. zustoßen, und das eigentliche Interesse, welches uns dabei ergreifen sollte, ist nur der Eifer, hinzuzueilen und zu helfen. [...] Ein wahrhaft tragisches Leiden hingegen wird über die handelnden Individuen nur als Folge ihrer eigenen ebenso berechtigten als durch ihre Kollision schuldvollen That verhängt, für die sie auch mit ihrem ganzen Selbst einzustehen haben.“<sup>2</sup>

Stirbt eine Hauptfigur ausnahmsweise doch einen natürlichen Tod, so wird vermieden diesen gewöhnlich oder zufällig erscheinen zu lassen. Wenn beispielsweise Goethes *Götz von Berlichingen* (1773) mit den Worten „Himmlische Luft. – Freyheit! Freyheit!“<sup>3</sup> stirbt, erscheint sein Tod als unvermeidliche Folge seiner Gefangenschaft, welche wiederum das Resultat eines tragischen Konfliktes ist. Auch hier scheinen psychische Ursachen viel zum Tod der Hauptfigur beizutragen. Besondere Todeszeichen gibt es in diesem Fall nicht, das Stück endet wenige Sätze später. Zumindest für die Leser des zunächst gedruckt veröffentlichten Stücks besteht an Götzens Tod dennoch kein Zweifel, denn die Regieanweisung hält eindeutig fest: „er stirbt.“<sup>4</sup> Als das Stück ab 1774 auch aufgeführt wurde, dürfte vielen Zuschauern seine Handlung einschließlich des Endes schon über die Druckfassung bekannt gewesen sein, sodass trotz des Verzichts auf deutliche Zeichen und

---

<sup>1</sup> Krug, Wilhelm Trautgott: *Geschmacklehre oder Aesthetik*. Erste Abtheilung. Wien 1818. S. 190.

<sup>2</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Dritter Theil. Berlin 1838. S. 532.

<sup>3</sup> Goethe: *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*. Darmstadt 1773. S. 205.

<sup>4</sup> Ebd.

trotz des Umstandes, dass das Ableben der Figur Goethes wenig mit dem ihres historischen Vorbilds gemein hat, über diesen Punkt keine Zweifel entstanden. Insgesamt sind durch Krankheit sterbende Hauptfiguren im untersuchten Zeitraum zu selten, als dass sich Konventionen in der Darstellungsweise herausbilden könnten.

In einigen wenigen Dramen kommt es zu Ausbrüchen tödlicher Seuchen. Wie schon im *König Ödipus* des Sophokles erkrankten in solchen Fällen aber niemals die Hauptfiguren selbst. Die einzige Ausnahme unter den Stücken der untersuchten Stichprobe ist Kleists *Robert Guiskard*. Hier versammelt sich das Volk vor dem Zelt seines Herzogs, um ihm sein Leid aufgrund des Pestausbruchs zu klagen, doch es scheint, als wäre dieser bereits selbst angesteckt. Mehr als das Fragment dieser ersten Szene des Stückes ist allerdings nicht erhalten und so gibt es weder Gewissheit über das Schicksal der Hauptfigur, noch Todesdarstellungen, sondern lediglich die Berichte der Vertreter des Volkes über das Wüten der Pest:

„Vergiftet, keiner Thaten fähig mehr,  
Und täglich, wie vor Sturmwind Tannen, sinken  
Die Häupter deiner Treuen in den Staub.  
Der Hingestreckt' ist's auferstehungslos,  
Und wo er hinsank, sank er in sein Grab.  
Er sträubt, und wieder, mit unsäglicher  
Anstrengung sich empor: es ist umsonst!  
Die giftgeätzten Knochen brechen ihm,  
Und wieder nieder sinkt er in sein Grab.“<sup>1</sup>

Auch in anderen Stücken ist auf der Bühne kaum etwas von der Seuche zu sehen, sie existiert stattdessen als ständige Bedrohung, von der berichtet wird. In Klopstocks *David* (1772) beispielsweise ist die Seuche die göttliche Strafe für eine Volkszählung, die König David durchführen ließ. Gott lässt David aus drei möglichen Strafen wählen: Sieben Jahre Inflation, drei Monate Krieg, in dem David auch selbst fallen würde, oder drei Tage die Pest.<sup>2</sup> David will zunächst den Krieg wählen, gerade weil er diesem selbst zum Opfer fallen würde, entscheidet sich aber nach langer Diskussion mit seinen Räten für die Pest, weil diese ihnen auch aufgrund ihrer kurzen Dauer die geringsten Schäden für das Land zu bringen scheint.<sup>3</sup> Somit ist in diesem Fall schon vor dem Ausbruch der Krankheit festgelegt, dass die Hauptfigur von ihr verschont bleiben wird. Dafür muss der König sich anhören, wie sehr sein

---

<sup>1</sup> Kleist: *Robert Guiskard*. S. 20.

<sup>2</sup> „Sieben Jahre Theurung!... / Drey Monde Flucht vor deinen Widersachern, / Und deiner Feinde Schwert, daß dichs erreiche!... / Drey Tage, Gottes Schwert, die Pest im Lande [...]“ Siehe Klopstock: *David*. S. 55.

<sup>3</sup> Ebd., S. 56-67.

Volk durch seine Schuld leidet. Ein Bote nach dem anderen trifft in seinem Palast ein, um ihm von den verheerenden Auswirkungen der Pest zu berichten: „Und eine Pest, wie nie noch eine war! / Ach unsre Stadt, [...] / Sie ist dahin! [...] / Wir können schon nicht mehr begraben! [...] Es überfällt sie wie Flammen / In Mark und Bein! Dann Wüten! Oder Todesschlummer! / Kaum trifft[sic], so ists der Tod!“<sup>1</sup> Andere Beweise für den Ausbruch der Seuche als diese Aussagen gibt es zunächst nicht. Kranke Boten etwa gelangen am Palast gar nicht an, weil die Krankheit so schnell wirkt, dass sie auf dem Weg sterben: „Dein Krieger kam und schnell ergrifs sein Haupt / Und Herz, da starb er in dem Thor! Da sandten / Die Aeltesten einen andern Jüngling fort. / Der Wächter auf der Mauer sah ins Feld / Hinaus, da sah er auf dem Wege todt / Den Jüngling liegen. Drauf ward ich gesandt.“<sup>2</sup>

Erst im fünften und letzten Akt wird eine kranke Person zu David vorgelassen, diesmal kein anonymes Bote, sondern Husai, ein Freund Davids. Bei seinem Auftreten wird er von zwei anderen Boten geführt, die „ihn im Eingange auf die Erde niedersinken“ lassen. Sein Bericht ist stockend, alle paar Worte macht er eine Pause, die durch drei Punkte angezeigt wird: „Ach!... stirb du nur nicht!... / Nun sterb ich gern... nun hab ich dich noch einmal, David... / Gesehn!...“<sup>3</sup> Wie die Fußnoten<sup>4</sup> festhalten, fällt Husai dreimal „in den Todesschlummer“, erwacht aber wieder und setzt seinen Bericht fort. Erst, nachdem er sagt, dass er nun zu Gott geht, und somit selbst seinen Tod verkündet, verliert er das Bewusstsein und erwacht diesmal nicht mehr. Hierzu jedoch existiert keine Fußnote, stattdessen stellt David den Tod seines Freundes fest: „Erwachst du nicht mehr?... Erwach, Husai! / Er wacht nicht wieder auf!“ Dass er Husai auf Lebenszeichen untersuchen oder ihn auch nur berühren würde, ist nicht vermerkt. Eine nach dem „Erwach, Husai!“ eingefügte Fußnote hält hingegen fest, dass David sich hinsetzt und verhüllt, was eher für das Gegenteil spricht.<sup>5</sup>

Der Sterbende zeigt starke Symptome seines Leidens, die sich auch auf die Form seiner letzten Worte auswirken. Dennoch muss er seinen Tod noch immer selbst ankündigen, eine eingehende Untersuchung findet nicht statt. Es ist hierbei zu bedenken, dass es sich um ein Stück aus den ersten Jahren des untersuchten Zeitraums handelt, verfasst von einem Dichter, der zu einer früheren Generation gehört als die Vertreter des Sturm und Drang. Man kann daher nicht erwarten, dass es schon den Konventionen hinsichtlich der Todeszeichen gehorcht, die sich zu dieser Zeit erst ausbilden. Allerdings finden sich auch in späteren Stücken kaum überzeugendere Todeszeichen, wenn Figuren an einer Krankheit sterben. Die

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 84.

<sup>2</sup> Ebd., S. 86.

<sup>3</sup> Ebd., S. 117.

<sup>4</sup> Klopstock verwendet generell Fußnoten anstatt in den Dialogtext eingefügte Regieanweisungen.

<sup>5</sup> Ebd., S. 119.

betreffenden Figuren sind zumeist zu unwichtig, als dass ein ausführlicher Beweis sich lohnen würde. Ein Stück wie Klopstocks *David*, in dem tausende Menschen sterben, scheint zwar vordergründig vom Tod zu handeln, sein wahrer Gegenstand ist jedoch das Überleben der Hauptfiguren, in diesem Fall Davids und seines Sohnes Salomo. „Hin! laßt den Gnädigen uns, den Retter uns preisen, / Der über uns nicht Tod, der Leben beschloß!“<sup>1</sup>, sind deshalb die letzten Worte des Stücks, ausgesprochen von David selbst. Das massenhafte Sterben des Volkes vor den Toren des Palastes dient diesem Überleben nur als Kontrast.

In Hubers *Tamira* wird die Pest dramaturgisch sehr ähnlich eingesetzt wie im Stück Klopstocks. Der König erhält hier durch einen Boten einen schriftlichen Bericht, den er folgendermaßen kommentiert: „Tödtende Nachricht! – wie sagst du? – Zehntausend und wieder Zehntausend meines Volks? – die Niederlage eines einz’gen Tages? – Die Menge Zahlenlos, die auf dem qualen-vollen Lager dem Tod entgegen röchelt? – [...] Sie ists – ich höre sie die dumpfe, wilde Stimme – den letzten allgemeinen Seufzer – eines Volks, das stirbt – den Todgesang – wenn Königreiche Leichen werden – und das Gekrächze des Adlers und Geyers – und das Nachtgeheul des Jakalls – die ihre Beute wittern – das Aas eines Reichs“.<sup>2</sup> Zu sehen bekommt das Publikum von der Pest das ganze Stück hindurch nichts, der König selbst und seine Angehörigen sind von der Krankheit nicht betroffen. Allerdings wird vom König verlangt seine Tochter zu opfern, um die Götter zu besänftigen.<sup>3</sup>

Ähnliches wie für Seuchen und Krankheiten gilt auch für den Hungertod. Hauptfiguren werden in der Regel von ihm verschont, durch ihn sterbende Nebenfiguren dienen nur der Verdeutlichung einer allgemeinen Bedrohung. Abgesehen von dem bereits erwähnten *Ugolino* Gerstenbergs, in dem der Hunger als Hinrichtungsmethode fungiert, gibt es Hungertode allenfalls in Dramen, die von der Belagerung einer Stadt handeln, wie etwa Paul Weidmanns *Abdalah oder Keine Wohlthat bleibt unbelohnt* (1771). Zu Beginn des Stückes sieht man einen Familienvater, der schlafend neben dem Bett seines Sohnes sitzt. Als er erwacht und die Hand des Kindes hält, stellt er fest, dass sie kalt und der Junge schon lange tot ist.<sup>4</sup> Ob die Todesursache Hunger oder eine Krankheit ist, bleibt unklar, aber es scheint naheliegend, dass es sich um eine Kombination aus beidem handelt, denn in der folgenden Szene erfahren wir über die Lage in der von Türken belagerten Stadt: „Jede Minute sieht eine Leiche. Diesen rafft der Hunger, jenen die Seuche dahin. [...] Wo man durch die Straßen läuft, hört man das Aechzen der Sterbenden. Der Hunger treibt unsere armen Mitbürger bis

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 140.

<sup>2</sup> Huber: *Tamira*. S. 26.

<sup>3</sup> Vgl. unten, S. 286.

<sup>4</sup> Weidmann: *Abdalah oder Keine Wohlthat bleibt unbelohnt*. S. 3.



zum Gräuel; nachdem sie alle Thiere verzehret, nehmen viele Zuflucht zu todtten Menschen!“<sup>1</sup> Aber auch dieses Stück stellt eine Ausnahmeerscheinung dar. In der Regel wird in der belagerten Stadt die Möglichkeit eines nahenden Hungertods allenfalls erwähnt, jedoch wird die Stadt befreit oder erobert, bevor es hierzu kommt.

Eines der wenigen Beispiele, in denen die Not ähnliche Ausmaße annimmt wie im Stück Weidmanns, ist Hebbels *Judith* (1840). Hier leidet die Bevölkerung nicht an Hunger, sondern an Durst, denn Holofernes lässt sämtliche Brunnen bewachen und jeden töten, der sich ihnen nähert. Dennoch ist im Stück nicht davon die Rede, dass tatsächlich jemand verdurstet wäre. Lieber wählen die Bewohner den Freitod, um der Qual des Verdurstens zu entgehen: „Doch sind schon welche hinausgegangen, die sich lieber tödten lassen, als noch länger dursten wollten. Von einem sagt man, daß er, schon durchstoßen, sterbend zum Brunnen kroch, um sich noch einmal zu letzen; aber eh’ er das Wasser, das er schon in der Hand hielt, an die Lippen brachte, gab er den Geist auf.“<sup>2</sup> Es handelt sich lediglich um einen Bericht, der die allgemeine Lage der Stadt veranschaulichen soll. Unter den Toten befinden sich keine Figuren, die für die Handlung des Stücks von Belang wären. Insofern sind auch keine Todeszeichen erforderlich. Auch das tote Kind im *Abdalah* ist für die weitere Handlung weitgehend belanglos und dient nur dazu zu zeigen, dass die vorgeführte Familie ebenso unter der Belagerung zu leiden hat wie die übrige Stadt. In den seltenen Fällen, in denen Hunger und Durst im deutschen Drama überhaupt tödliche Folgen haben, sind also vergleichsweise unbedeutende Figuren betroffen. Die Frage der Todeszeichen stellt sich deshalb bei diesen Todesarten in der Regel erst gar nicht.

### 2.3.6. Altersschwäche

Der Tod aus Altersschwäche wird von den Dramatikern des untersuchten Zeitraums sogar noch mehr vernachlässigt als Hunger, Durst und Krankheiten. Selbst in den wenigen Stücken, in denen er vorkommt, wird er fast vollständig ausgeblendet, sodass zum Teil nicht zweifelsfrei zu belegen ist, ob er überhaupt eingetreten ist. In Friederike Herbsts *Sylva* erleidet beispielsweise der alte Ibrahim einen Schwächeanfall und bricht zusammen. „Der Arme, Schwergeprüfte geht zur Ruh, / Ein kalter Todesschweiß bedeckt die Stirn“<sup>3</sup>, beurteilt eine andere Figur seinen Zustand. Ibrahim hält daraufhin eine längere Abschiedsrede, in der sein baldiger Tod als gewiss dargestellt wird. „Mein brechend Auge drückst du mir nicht zu, / Ich

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 5.

<sup>2</sup> Hebbel: *Judith*. S. 41.

<sup>3</sup> Herbst: *Sylva*. S. 86.

sterbe fern von dir, du treues Kind. / Mein letzter Hauch, er segnet dich“<sup>1</sup>, sagt er etwa in Bezug auf die Titelfigur des Stückes. Am Ende der Szene lässt er sich jedoch von einer anderen Figur von der Bühne führen, seinen Tod bekommt das Publikum nicht zu Gesicht. Im weiteren Verlauf des Stückes wird auf den Gesundheitszustand Ibrahims mit keinem Wort mehr eingegangen, eine Nachricht von seinem Tod gibt es nicht, die Figur tritt aber auch nicht mehr auf. Es besteht also Grund zu der Annahme, dass Ibrahim am Ende des Stückes bereits verstorben ist, Gewissheit hierüber gibt es aber nicht.

Ähnliches lässt sich auch im *Demosthenes* Messenhausers beobachten. Hier fühlt der hundertjährige Chäremon seinen Tod herannahen und verkündet dies seinem Sohn, befiehlt diesem jedoch, nicht bei ihm zu bleiben und ihn zu pflegen, sondern schickt ihn mit einer wichtigen Botschaft an den auf einer anderen Insel lebenden Demosthenes fort.<sup>2</sup> Auch hier wird das Publikum nicht zum Zeugen des Todes, die Szene endet mit dem Abgang des Sohnes. Dieser kommt in der folgenden Szene am Ziel seiner Reise an. Nach dem Gesundheitszustand seines Vaters befragt, sagt er: „Jetzt kann er ausgerungen haben. [...] Wenn Sokrates und Plato's Ahnungen einer bessern Welt wahr sind, so ist ihm wohl!“<sup>3</sup> Es wird also angedeutet, dass Chäremon in der Zwischenzeit verstorben ist, aber Gewissheit gibt es auch in diesem Fall nicht, da der Sohn nicht mehr weiß als das Publikum. Weitere Todeszeichen gibt es nicht. Zudem kommt hier noch hinzu, dass selbst bei einer Bestätigung des Todes fraglich wäre, ob Altersschwäche als Todesursache anzusehen ist. Der lebensmüde Greis hat nämlich zum Zeitpunkt des Gesprächs mit seinem Sohn bereits seit zwei Tagen die Nahrungsaufnahme verweigert, um den Sterbeprozess zu beschleunigen.<sup>4</sup> Geht man von seinem Tod aus, könnte es sich bei diesem also ebenso gut um einen Selbstmord durch Hunger handeln. Ein simpler Tod aus Altersschwäche war dem Autor anscheinend auch bei einer hundertjährigen Nebenfigur keiner dramatischen Behandlung wert, weshalb er ihn mit einer anderen Todesart verbindet und ihm dabei ein Element von Freiwilligkeit verleiht, durch das er seinen natürlichen Ursachen enthoben wird.

Otto Jacobi geht in seinem Stück *König Hiarne* in dieser Beziehung sogar noch etwas weiter als Messenhauser. Der Pflegevater der Titelfigur stürzt sich bereits im ersten Akt des Stückes von einem Felsen, als er seine Zeit gekommen sieht. „[...] es sehnt / Der müde Leib sich nach des Grabes Ruh'. / Was zögr' ich noch?“<sup>5</sup>, sagt er in seinem letzten Monolog. Der Tod aus Altersschwäche wird hier also explizit vermieden und durch einen Freitod ersetzt.

---

<sup>1</sup> Ebd.

<sup>2</sup> Messenhauser: *Demosthenes*. S. 120.

<sup>3</sup> Ebd., S. 123.

<sup>4</sup> Ebd., S. 117.

<sup>5</sup> Jacobi: *König Hiarne*. S. 19.

Todeszeichen gibt es auch hier zunächst nicht, später wird allerdings das Grab des Mannes erwähnt.<sup>1</sup>

Auch der Tod Solimans in Körners *Zriny* enthält ein Element von Freiwilligkeit. Schon zu Beginn des Stückes verkündet ihm nämlich sein Leibarzt, dass er sich schonen muss, wenn er noch einige Jahre leben will, doch Soliman will lieber schnell und ruhmvoll sterben und entscheidet sich deshalb für den Feldzug gegen das christliche Kaiserreich.<sup>2</sup> Wie gesagt, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob es eine Krankheit oder Altersschwäche ist, worunter er leidet. Im Stück wird schlicht nicht zwischen beidem unterschieden.

Die Dramatiker des untersuchten Zeitraums neigen also dazu den Tod durch Altersschwäche selbst in Fällen, in denen er sich anbieten würde, zu vermeiden, auszublenden oder umzudeuten. Auf Todeszeichen zu verzichten und den Eintritt des Todes im Ungewissen zu lassen, können sie sich dabei leisten, da die betreffenden Figuren mit Ausnahme Solimans zur Handlung der Stücke wenig beitragen. Die genannten altersschwachen Männer haben lediglich noch die Funktion anderen Figuren als Ratgeber oder Informanten zu dienen, sind hiervon abgesehen aber nicht mehr in der Lage aktiv in die Handlung des Stückes einzugreifen. Haben sie den anderen Figuren mitgeteilt, was sie zu sagen haben, ist ihr Zweck erfüllt und es hat wenig Einfluss auf die Handlung, ob sie danach noch weiterleben oder sterben. In Solimans Fall hingegen kniet der Leibarzt neben ihm nieder, nachdem er zusammengebrochen und, laut Regieanweisung, gestorben ist. Der Arzt stellt den Tod nicht ausdrücklich fest, widerspricht aber auch nicht der Annahme der übrigen Figuren, dass Soliman tot ist.<sup>3</sup>

### 2.3.7. Sturz aus großer Höhe

Tödliche Stürze treten in den untersuchten Dramen wie in dem Beispiel aus Jacobis *König Hiarne* fast ausschließlich bei Selbstmorden auf. Eine der wenigen Ausnahmen ist Grabbes *Herzog Theodor von Gothland*, in dem ein Diener der Titelfigur durch eben diese von einer Klippe ins Meer geworfen wird.<sup>4</sup> Auch Sophie in dem bereits erwähnten, anonym veröffentlichten *Albert Erbprinz von Bayern* wird ermordet. In dem Stück, das lose auf dem Stoff um den Tod der historischen Agnes Bernauer aufbaut, wird die bürgerliche Geliebte des Prinzen auf Befehl seines Vaters aus einem Burgfenster geworfen.<sup>5</sup> Sie landet dabei in einem

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 87.

<sup>2</sup> Körner: *Zriny*. S. 4-7.

<sup>3</sup> Ebd., S. 101.

<sup>4</sup> Grabbe: *Gothland*. S. 145.

<sup>5</sup> [Anonym:] *Albert Erbprinz von Bayern*. S. 68.

Fluss, ihre Leiche wird später von einem aus diesem Fluss hervorragenden Felsen geborgen.<sup>1</sup> Ob Sophie bereits durch den Sturz stirbt oder erst später ertrinkt, ist dabei unklar. Anders als etwa in Toerrings *Agnes Bernauerinn* wird jedenfalls von keinerlei Lebenszeichen der Figur nach ihrem Sturz berichtet. Unfalltode durch Stürze aus großen Höhen gibt es in den untersuchten Stücken hingegen nicht, wenngleich in manchen Dramen, wie beispielsweise in Holteis *Des Adlers Horst*, zumindest ein hohes Risiko eines solchen Unfalls besteht.<sup>2</sup>

Bei Selbstmorden stürzen sich die betreffenden Figuren hin und wieder von einem Felsen ins Meer. Beispiele hierfür sind etwa die Sappho-Dramen von Franz Alexander von Kleist und Grillparzer sowie Houwalds *Der Leuchtturm*. Auf das letztgenannte Stück wird im Abschnitt *Ertrinken* näher eingegangen. Auch in diesen Fällen ist nämlich schwer zu beurteilen, ob die Figur am Sturz stirbt oder anschließend im Meer ertrinkt. Da dies für die Handlung der Dramen keinen Unterschied macht, liefern sie kaum entsprechende Hinweise. Auch die Todeszeichen im Allgemeinen sind schwach ausgeprägt, da die Leiche in der Regel nicht geborgen wird. Lediglich im Fall des zuvor erwähnten altersschwachen Mannes in Jacobis *König Hiarne* ist, wie gesagt, zu einem späteren Zeitpunkt von einem Grab die Rede, doch ist hier nicht zweifelsfrei klar, ob sich diese Figur ins Meer stürzt. Die Szene spielt zwar an der Küste, in der entsprechenden Regieanweisung ist aber nur festgehalten: „Er springt vom Felsen herab.“<sup>3</sup> Wo er landet, wissen wir nicht mit Sicherheit. In den Stücken Houwalds und Grillparzers wird zwar die Leiche nicht geborgen, dafür erhält das Publikum per Mauerschau die Berichte von Augenzeugen, die den Todesfall bestätigen. Bei Houwald sehen diese Figuren den vom Felsen gesprungenen Mann im Meer versinken<sup>4</sup>, in Sapphos Fall ruft der nach ihrem Sprung auf den Felsen gekletterte Rhamnes: „Ihr Götter wendet ab! dort jene Klippe, / Berührt sie die, ist sie zerschellt, zerschmettert! – / Tragt sie vorüber! – Weh! – Es ist geschehn!“<sup>5</sup> In beiden Fällen reicht der bloße Sprung vom Felsen also noch nicht aus, um vom Tod der Figur ausgehen zu können. Dass sich die anderen Figuren hiervon erst dann überzeugt zeigen, wenn die betreffende Figur im Meer untergegangen oder an Felsen zerschellt ist, bedeutet aber nicht zwangsläufig, dass sie zuvor, als sie im Meer schwimmend beobachtet wird, noch am Leben wäre. In beiden Fällen ist keine Rede davon, dass sie zu diesem Zeitpunkt noch irgendwelche Lebenszeichen zeigt. Mit der Darstellung solcher

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 72-74.

<sup>2</sup> Dieser Fall wird später noch ausführlich behandelt. Siehe unten, S. 388.

<sup>3</sup> Jacobi: *König Hiarne*. S. 19.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu unten, S. 87.

<sup>5</sup> Grillparzer: *Sappho*. S. 126.

Felslandschaften und des selbstmörderischen Sprungs von ihnen setzte ich mich im Kapitel *Szenenbilder* noch eingehend auseinander.<sup>1</sup>

Weniger Zweifel ergeben sich, wenn die Selbstmörder auf festem Boden aufschlagen. Mehr als den Absprung bekommt das Publikum aber auch in diesen Fällen nicht zu sehen, für alles weitere ist es auf die Berichte anderer Figuren angewiesen. In Auffenbergs *König Erich* sowie in Wehrmanns *Das Turnier zu Hoheneck* stürzen sich beispielsweise Figuren vom Burgturm, als sie sich von Feinden umzingelt sehen. Die Fassung des *König Erich* aus dem Jahr 1844 enthält im Dialogtext eine recht detaillierte Schilderung des Leichnams: „Im Hof liegt er zerschmettert. / [...] Flach auf der Steinplatt' ruht der weite Mantel, / Und regungslos der Körper unter ihm. / Jetzt nahen Krieger sich mit scheuen Tritten! / Er wird erhoben! Grauvoller Anblick! / Nichts ist mehr kennbar! Der zerschlag'ne Schädel / Hängt weit zur Brust herab! Gelenklos schwingen / Sich die zerschellten Glieder hin und her! / Die Kleidung nur beweis't, daß dies ein Mensch, / Der Purpur nur, daß dies ein König war!“<sup>2</sup> Diese Schilderung lässt wenig Zweifel am Tod des Königs aufkommen. Die ursprüngliche Fassung aus dem Jahr 1820 verzichtet noch auf eine solche Beschreibung. Hier muss sich das Publikum mit der simplen Feststellung „Zerschmettert liegt er im Hofe.“<sup>3</sup> zufrieden geben.

Im Stück Wehrmanns erhält es sogar noch weniger Informationen. „Gott hat gerichtet! Herr, sey seiner Seele gnädig!“<sup>4</sup>, ruft hier eine Figur aus, ohne näher auf den Zustand des Leichnams einzugehen. Auch die betreffende Regieanweisung hält lediglich fest, dass der Selbstmörder sich herabstürzt, verliert aber kein Wort über die Folgen dieses Sturzes. Immerhin gibt es zu dieser Anweisung eine Fußnote, in der der Autor einen Ratschlag zur Darstellung der Szene gibt: „Der Sprung ist nicht zu hoch, wenn eine hohe Mauer von der Pforte des Thurms über das Theater läuft, und dahinter eine Erhöhung gebaut wird, worauf Uffo springen kann.“<sup>5</sup> Dies führt zum einen vor Augen, mit welchem bühnenbildnerischen Aufwand die Darstellung eines solchen Sprunges verbunden ist, zum anderen zeigt es aber auch, wie wenig eine solche Darstellungsweise dazu geeignet ist das Publikum vom Tod einer Figur zu überzeugen. Was nämlich der Schauspieler überleben kann, kann selbstverständlich auch die Figur überleben. Der Dramatiker versucht durch einen Trick die Fallhöhe größer aussehen zu lassen, als sie tatsächlich ist, aber da das Stück keinerlei Angaben dazu macht, was sich auf Handlungsebene hinter jener Mauer befindet, die dem Publikum die Sicht nimmt, kann das Publikum die Höhe des Sturzes kaum einschätzen. Dem Publikum allein durch die

---

<sup>1</sup> Siehe unten, S. 383.

<sup>2</sup> Auffenberg: *König Erich*. 1844. S. 350/351.

<sup>3</sup> Auffenberg: *König Erich*. 1820. S. 232.

<sup>4</sup> Wehrmann: *Das Turnier zu Hoheneck*. S. 122.

<sup>5</sup> Ebd., S. 121.

Darstellung der Fallhöhe auf der Bühne Gewissheit vom Tod einer Figur zu geben, ist nicht möglich, wenn der Schauspieler keinen Schaden nehmen soll. Zumindest eine kurze Anmerkung einer anderen Figur, in der der Tod des Selbstmörders festgestellt wird, ist deshalb zwingend notwendig. Andere Stücke versuchen erst gar nicht, durch die Darstellung der Fallhöhe den Eindruck eines tödlichen Sturzes zu erzeugen. In den Dramen Grillparzers und Houwalds etwa befindet sich der tödliche Abgrund auf der von den Zuschauer abgewandten Seite des Felsens. Die Fallhöhe wird durch das Bühnenbild allenfalls angedeutet, es wird keineswegs versucht sie in ihrer Gänze auf die Bühne zu bringen.<sup>1</sup>

Interessant ist in dieser Beziehung der Vergleich zwischen den beiden Fassungen des *König Erich*. In der Fassung von 1820 spielt die Szene noch nicht auf einem Turm, sondern lediglich in einem Burgsaal. „Im Hintergrunde die Aussicht auf einen Balkon.“<sup>2</sup> Dies ist die einzige Information in der Szenenbeschreibung, die auf eine gewisse Fallhöhe schließen lässt. Von diesem Balkon stürzt sich der König wenige Seiten später in die Tiefe. Auffenberg könnte zu der Meinung gelangt sein, dass diese Darstellung des Todes seiner Titelfigur alles andere als überzeugend ist, denn in der Fassung von 1844 liest sich die Szenenbeschreibung ganz anders: „Die Bühne stellt die oberste, mit einer Balustrade versehene Fläche eines colossalen Thurmes vor. [...] Die Höhe wird versinnlicht durch Luftcoulissen und die sichtbaren Thurmspitzen der Hauptstadt.“<sup>3</sup> Die Beschreibung liefert weitere Einzelheiten über die Gestaltung des Hintergrundes, insbesondere des Himmels, bevor sie auf den Auftritt der Titelfigur eingeht: „Nach einer geraumen Pause steigt König Erich aus der Tiefe des Thurmes herauf, auf einer Wendeltreppe, welche zu dieser Höhe führt.“<sup>4</sup> Ausgehend von diesen Angaben scheint denkbar, dass der auf der Bühne dargestellte Teil des Turms noch immer einige Meter hoch ist, jedenfalls hoch genug, um einen Teil der Treppe und den Aufstieg des Königs darzustellen, und dennoch handelt es sich nur um die Spitze des Turms. Anstatt wie Wehrmann den gesamten Turm auf die Bühne zu bringen, entscheidet Auffenberg sich lediglich für einen Ausschnitt desselben und benutzt den Hintergrund dazu eine Höhe anzudeuten, die Bühnenaufbauten unmöglich erreichen könnten. Dennoch genügt ihm diese angedeutete Fallhöhe nicht, er bessert, wie gesagt, auch im Dialogtext noch einmal nach und erweitert ihn um eine Beschreibung des Leichnams, die keine Zweifel über den Tod der Titelfigur übrig lässt.

---

<sup>1</sup> Vergleiche hierzu auch den Abschnitt *Felsen* im Kapitel *Szenenbilder*, unten S. 383.

<sup>2</sup> Auffenberg: *König Erich*. 1820. S. 229.

<sup>3</sup> Auffenberg: *König Erich*. 1844. S. 347.

<sup>4</sup> Ebd.

Letzten Endes ist es in solchen Fällen also vor allem der Dialogtext, der den Tod der Figur bestätigen muss, da die optische Darstellung des Sturzes auf der Bühne über vage Andeutungen niemals hinauskommt. Alternativ wäre als Todeszeichen prinzipiell auch das Vorzeigen des Leichnams denkbar, aber den Anblick, der etwa nach dem Sturz vom Turm einer Burg zu erwarten ist, mutet in den untersuchten Stücken kein Dramatiker seinem Publikum zu. Einzige Ausnahme hiervon ist der schon erwähnte Fall Sophies in *Albrecht Erbprinz von Bayern*, deren Leiche sich aufgrund der Wasserlandung in einem besseren Zustand zu befinden scheint. Sie weist, wie gesagt, lediglich ein blutiges Gesicht auf.

#### 2.3.8. Ertrinken

Zwar werden Schiffsunglücke schon aus technischen Gründen kaum auf der Bühne dargestellt<sup>1</sup> und sind auch nur selten Teil der Handlung, jedoch tauchen sie häufig in der Vorgeschichte von Dramen auf. In einem solchen Fall ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass sich der Tote im Verlauf des Stückes als quicklebendig herausstellt. Schiffsunglücke bieten sich an, wenn der Tod einer Figur nur vorgetäuscht werden soll, denn ein Todesbeweis ist bei einem Tod auf hoher See oder in weiter Entfernung vom Schauplatz des Dramas kaum möglich und wird also auch vom Publikum nicht erwartet. In Steigenteschs *Der Schiffbruch oder Die Erben* ist ein Kapitän anscheinend auf hoher See ertrunken, kehrt im Verlauf des Stückes jedoch lebend zurück und muss feststellen, dass nicht alle seine Angehörigen in der Zwischenzeit um ihn getrauert haben.<sup>2</sup> In Klingers *Sturm und Drang* hat ein Kapitän eine Figur absichtlich auf hoher See ausgesetzt und verkündet deren Sohn ihren Tod, von dem nun beide fest überzeugt sind. Am Ende des Stückes tritt die Figur jedoch lebend auf. In Immermanns *Die Bojaren* wird von Verschwörern absichtlich das Gerücht in die Welt gesetzt, der Zar sei auf einer Seereise ertrunken, um ihn vom Thron stoßen zu können. Hier erfährt das Publikum schon vergleichsweise früh im Stück und vor dem ersten Auftritt des vermeintlich Toten aus anderen Quellen von der Falschheit des Gerüchts, in der ersten Szene erhält es jedoch wie das Volk auf der Bühne die Information vom Tod des Zaren durch einen von den Verschwörern erkauften Schiffskapitän. Aber nicht jeder vermeintliche Todesfall durch Ertrinken findet auf hoher See statt. In der ersten Szene von Grillparzers *Die Ahnfrau* erzählt

---

<sup>1</sup> Das *Theater-Lexikon* sagt hierzu: „Schiffe [...] können, eben ihrer Größe wegen, im Decorationswesen nur in der Perspective erscheinen, u. werden, als Versetzstücke behandelt, auf einer Fläche (Pappe, Holz oder Leinwand) gemalt, aufgesteift, ausgeschnitten u. zwischen den Wasserbahnen vor einem Horizont u. dgl. aufgestellt [...] Sollen mit ihnen Veränderungen vorgenommen werden, sollen sie z.B. [...] in die Luft fliegen, so werden sie aus einzelnen Theilen zusammengesetzt, die bei der Explosion von Kanonenschlägen u. dgl. auseinanderfallen.“ Siehe *Theater-Lexikon*, S. 974.

<sup>2</sup> Dieser Fall wird im Kapitel *Struktur* näher behandelt. Siehe unten, S. 128.

der Graf, dass viele Jahre zuvor sein dreijähriger Sohn in einem Weiher in der Nähe des Schlosses ertrunken sei.<sup>1</sup> Später stellt sich heraus, dass er in Wahrheit von Banditen entführt wurde und nun selbst ein Bandit ist. Falsens *Allzuviel an einem Tage* ist eines der seltenen Beispiele, in dem ein entsprechender Fall innerhalb der Handlung und nicht schon in der Vorgeschichte stattfindet. Ein Diener bringt hier die Nachricht, dass gleich drei Figuren bei einem Bootsausflug ertrunken seien. Belege dafür hat er keine, er berichtet noch nicht einmal irgendwelche Details des Unfallhergangs oder ob Rettungsversuche unternommen oder die Leichen geborgen wurden, sondern stellt lediglich die bloße angebliche Tatsache ihres Todes fest.<sup>2</sup> Auf den folgenden Seiten treten jedoch nacheinander alle drei Figuren auf und berichten von ihrer Rettung und bei jedem dieser Auftritte zeigen sich die bereits anwesenden Figuren erstaunt. Falsen versucht also, einen einzigen Unglücksfall für gleich drei überraschende Auftritte vermeintlich Toter zu nutzen.

Angesichts der Anzahl an Fällen, in denen der vermeintliche Tod durch Ertrinken dramaturgisch eingesetzt wird, um eine überraschende Wendung zu erzeugen, kann man bezweifeln, ob das Publikum im untersuchten Zeitraum tatsächlich noch besonders überrascht war. Ähnlich wie Zschokkes *Abällino* zeigen solche Beispiele, dass es guten Grund hat bei schwachen Todeszeichen misstrauisch zu sein. Es gibt weitere ähnlich zweifelhafte Arten von Todesfällen, beispielsweise, wenn die Figur aus einer Schlacht oder einem Feldzug nicht zurückgekehrt ist, wie etwa in Kotzebues *Das Dorf im Gebirge*, aber der vermeintliche Tod durch Ertrinken tritt bei Weitem am häufigsten auf.

Immerhin gibt es einige Fälle, in denen ertrunkene Figuren tatsächlich tot bleiben. In solchen Fällen wird entsprechender Wert auf einen überzeugenden Todesbeweis gelegt. Eines der populärsten Schiffsunglücke auf den deutschen Bühnen des 19. Jahrhunderts ist jenes aus Ernst von Houwalds Schicksalsdrama *Der Leuchtturm* (1821). Das Unglück findet zwischen den beiden Akten des Stückes statt. Zu Beginn des zweiten Akts versammeln sich sämtliche bis dahin aufgetretenen Figuren am Strand und halten nach Überlebenden des Schiffes Ausschau, das in unmittelbarer Nähe gesunken ist. Nur einer kann letztendlich von einem jungen Mann lebend aus dem Wasser geborgen werden, aber seine Frau, die für die Vorgeschichte des Dramas eine wichtige Rolle spielt, ist ebenso ertrunken wie die übrigen Passagiere und die Besatzung des Schiffes. Während von den anderen Toten und dem Schiffswrack keine Spur zu sehen ist, ist der Tod dieser Frau für die Handlung wichtig und deshalb beweisbedürftig.

---

<sup>1</sup> Grillparzer: Ahnfrau. S. 6.

<sup>2</sup> Falsen: Allzuviel an einem Tage. S. 22.



Die Szene wechselt und zeigt ihre angespülte Leiche an einem anderen Teil des Strandes liegend. Es handelt sich hierbei um einen der seltenen Fälle, in denen die Leiche einer Figur gezeigt wird, die im Stück gar nicht lebend auftritt. Normalerweise wäre nun eine nähere Untersuchung zu erwarten, um ihren Tod zweifelsfrei festzustellen, doch in diesem Fall erübrigt sich eine solche. Es stellt sich nämlich heraus, dass der Mann, der die Leiche findet, selbst einmal mit jener Frau verheiratet war und von ihr verlassen wurde. Jener andere, zweite Ehemann, der nun lebend aus dem Wasser geborgen wurde, war mit ihr übers Meers geflohen und hatte daraufhin, um vor Verfolgung sicher zu sein, das Gerücht verbreiten lassen, das Schiff sei untergegangen und sie wären ertrunken. Ähnlich wie in Immermanns *Die Bojaren* benutzt hier also eine Figur jenes Mittel zur Vortäuschung des Todes, das ansonsten die Dramatiker selbst gern verwenden. Die Lüge, die die Figur damals benutzt hat, ist nun durch den tatsächlichen Schiffbruch zumindest teilweise Wirklichkeit geworden. Der Mann, der in der angespülten Leiche seine seit vielen Jahren totgeglaubte Frau erkennt, verwindet diesen Schlag offenbar nicht gut, denn er nimmt die Leiche, steigt auf einen Felsen, der sich auf der Bühne befindet, und „stürzt sich mit der Leiche hinter die Felsen hinab.“<sup>1</sup> Als kurz darauf die übrigen Figuren auftreten und vom Felsen aus nach ihm Ausschau halten, können sie nur noch beobachten, wie er mit der Leiche im Meer versinkt.<sup>2</sup> Bei dieser Mauerschau lässt es das Stück bewenden. Ein zweites Mal wird die Leiche nicht an den Strand gespült.

Bei Kotzebue wollen Figuren wiederholt Selbstmord begehen, indem sie sich ins Wasser stürzen. Es gelingt jedoch keiner. Die Hauptfigur in *Der Opfer-Tod* (1798) wird lebend aus dem Fluss gezogen, die betreffenden Figuren in *Die Selbstmörder* und *Das verlorne Kind* überlegen es sich schon am Ufer anders. Erfolgreiche Selbstmorde durch Ertrinken sind kaum zu finden. Karla in Hebbels *Maria Magdalena* (1844) stürzt sich zwar in den Brunnen, ertrinkt jedoch nicht, sondern stirbt daran, dass ihr „Kopf gräßlich am Brunnenrand zerschmettert“<sup>3</sup> wird. Auch bei der genannten Szene in Houwalds *Der Leuchtturm* ist, wie bereits erwähnt, letztlich nicht klar, ob der Mann durch den Sturz vom Felsen oder durch Ertrinken stirbt. Sowohl für den Todesbeweis als auch für das Stück insgesamt ist dies allerdings gleichgültig. Dasselbe gilt für die *Sappho* Franz Alexander von Kleists und das gleichnamige Stück Franz Grillparzers. Hier kommt noch hinzu, dass das Ende der *Sappho*,

---

<sup>1</sup> Houwald: *Der Leuchtturm*. S. 108.

<sup>2</sup> Ebd., S. 110/111.

<sup>3</sup> Hebbel: *Maria Magdalene*. S. 124.

welches sie der Legende nach nimmt,<sup>1</sup> als bekannt vorausgesetzt werden kann, sodass beide Stücke den Todesbeweis entfallen lassen können.

In Toerrings *Agnes Bernauerinn* (1780) sowie einigen weiteren Stücken, die denselben Stoff behandeln, wird Ertränken als Hinrichtungsmethode eingesetzt. Die gefesselte Agnes wird hier auf offener Bühne von der Brücke in die Donau gestürzt und, da sie nicht gleich untergeht und man sie noch um Hilfe rufen hört, mit einer Stange unter Wasser gedrückt.<sup>2</sup> Ihr Leichnam wird später flussabwärts aus dem Wasser gezogen, in Anwesenheit Herzog Albrechts, ihres Ehemanns. Die Leiche wird auf offener Bühne gezeigt, Albrecht betrachtet sie ausgiebig und fasst schließlich „Agnesens Hand, und läßt sie wieder fallen“. Dieses Fassen der Hand lässt sich als Prüfung ihrer Lebenszeichen verstehen, denn erst hierauf ruft Albrecht aus: „Todt! – Todt!“<sup>3</sup>

Dass aber der Tod durch Ertrinken häufig etwas Zweifelhafte an sich hat, beweist sich auch an diesem Stoff. In Karl Ludwig Giesekes *Agnes Bernauerin* (1798), einer Parodie auf das Stück Toerrings, versucht der Autor der Hinrichtung zunächst eine komische Seite abzugewinnen, übt dabei aber auch indirekt Kritik an der Todesdarstellung des Originals. Als es etwa um die Frage geht, wie Agnes zu exekutieren sei, sagt der Oberrichter: „Ja, ja, in der Donau, das ist recht schön, / Da können wirs doch ein Weil zappeln sehn. / Das haben wir alle noch nicht gesehen.“<sup>4</sup> Dies lässt sich als Vorwurf an Toerring lesen, mit der ungewöhnlichen Hinrichtungsmethode und der vergleichsweise expliziten Darstellung schaulustiges Publikum ins Theater locken zu wollen. Die Hinrichtungsszene findet wie im Original auf der Brücke statt. Agnes wird auf ein „Brett gebunden, und in die Donau gesenket.“ Auch hier geht Agnes zunächst nicht unter, aber selbst der Versuch sie mit Stangen unter Wasser zu drücken will nichts nutzen. Der Fehler ist schnell gefunden: „Gleich möcht ich jetzt selber mich schlagen in die Fressen, / Wir haben die Mühlstein am Laden<sup>5</sup> vergessen.“<sup>6</sup> Auch in der Parodie wird Agnes, noch immer auf das Brett gebunden, aus dem Fluss gezogen und offen auf der Bühne

---

<sup>1</sup> Sappho soll sich aus Liebe zu Phäon von einem Felsen ins Meer gestürzt haben. Hierbei handelt es sich vermutlich um eine spätere Erfindung, die mit dem Leben der historischen Dichterin nichts gemein hat.

<sup>2</sup> Toerring: *Agnes Bernauerinn*. S. 107. Dies ist allerdings nicht in allen Fassungen der Fall. In der anonym veröffentlichten Wiener Ausgabe von 1781 etwa fehlt die Todesszene vollständig. Siehe [Toerring:] *Agnes Bernauerinn*. Wien 1781. S. 84-86. Auch in zeitgenössischen Inszenierungen wurde das Ende des Stückes gelegentlich abgeändert und mehr dem Geschmack des Publikums angepasst. Siehe Brahm, Otto: *Das deutsche Ritterdrama des achtzehnten Jahrhunderts. Studien über Joseph August von Törring, seine Vorgänger und Nachfolger*. Straßburg 1880. S. 64.

<sup>3</sup> Toerring: *Agnes Bernauerinn*. 1780. S. 110.

<sup>4</sup> Giesecke: *Agnes Bernauerin*. Wien 1798. S. 83.

<sup>5</sup> Gemeint ist das Brett, an das Agnes gebunden wurde.

<sup>6</sup> Ebd., S. 87.

gezeigt. Albrecht klagt laut, als er sie sieht, und „sinkt auf den Leichnam der Agnes“<sup>1</sup>. Als er jedoch wenig später sein Einverständnis dazu gibt, sie begraben zu lassen, lacht Agnes und sagt: „Ha, da werd ich was drein zu reden haben.“<sup>2</sup> Ihre Lebenszeichen hat Albrecht offenbar nicht genauer untersucht.

In Julius Körners *Agnes Bernauer* (1821) wird nicht der Sturz von der Brücke, dafür aber das Ertrinken auf offener Bühne dargestellt. Die Szene zeigt die Donau und eine Volksmenge an ihren Ufern, welche beobachtet und in Form einer Mauerschau berichtet, wie Agnes von der Brücke gestürzt wird<sup>3</sup>. Zunächst hört man Agnes lediglich rufen: „Erbarmt euch – Hülfe – rettet mich, / Ich bin unschuldig – Menschen – rettet mich!“, jedoch bei „den letzten Worten wird sie sichtbar, wie sie auf den Wellen schwimmt.“<sup>4</sup> Als kurz darauf Albrecht auftritt, hebt Agnes „aus dem Wasser ihre Arme“ und ruft: „Mein Albrecht! Albrecht!“ Er will sich ins Wasser stürzen, doch „Soldaten überwältigen ihn! Henkersknechte taugen mit Stangen die Schwimmende unter – der Vorhang fällt.“<sup>5</sup> Wasser wird im Theater des frühen 19. Jahrhunderts üblicherweise durch sogenannte Wasserbahnen dargestellt. Es handelt sich hierbei um Streifen bemalten Leintuchs, die auf verschiedene Weise bewegt werden können, um Wasserlauf und Wellengang nachzuahmen.<sup>6</sup> Man kann also davon ausgehen, dass die Schauspielerin sich beim „Ertrinken“ zwischen solchen Wasserbahnen befindet und langsam unter ihnen verschwindet. In Körners Drama sieht man nicht, wie Agnes aus dem Fluss geborgen wird. Anders als in den beiden anderen Stücken steht ihr Tod aber nicht am Ende des Dramas. Es folgt ein weiterer Akt, durch dessen Handlungsverlauf ihr Tod erwiesen scheint. Zudem wird Agnes zu Beginn dieses Aktes noch einmal im Sarg liegend vorgeführt. Ebenfalls Zeuge des Todes durch Ertrinken wird das Publikum in Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. In diesem Fall handelt es sich um einen Mord, Fiesko wird von seinem Mitverschwörer Verrina ins Meer gestürzt. Ähnlich der Agnes Bernauer im Stück Körners ruft Fiesko noch kurz aus den Wellen um Hilfe, bevor er versinkt. Im Gegensatz zu Körner belässt Schiller es dabei, die Leiche Fieskos wird nicht geborgen. Dennoch bestätigt der weitere Verlauf in gewisser Weise den Tod, denn bevor das Stück endet, folgt noch ein Auftritt, in dem Verrina einigen neu hinzukommenden Figuren den Tod Fieskos verkündet.

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 89.

<sup>2</sup> Ebd., S. 90.

<sup>3</sup> „Man stürzt sie von der Brücke – o, die Arme!... / Seht, seht – die Fluthen wollen sie nicht tödten – / Sie schwimmt...“ Körner, Julius: *Agnes Bernauer*. S. 126.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Ebd., S. 127.

<sup>6</sup> Vgl. Theater-Lexikon, S. 1128-1130.

Da während dieses Auftritts Fiesko weder gerettet wird noch von selbst wieder auftaucht, hat das Publikum wenig Grund an seinem Tod zu zweifeln.

Es ist also durchaus möglich den Tod durch Ertrinken auf der Bühne darzustellen. Dass diese Todesart so selten ist, hängt wohl nicht ausschließlich mit technischen Schwierigkeiten zusammen, sondern hat dramaturgische Gründe. Ertrinken als Unfalltod gilt vermutlich ebenso wenig als tragisch wie der Tod durch Hunger oder Krankheiten. Ernst Raupach beispielsweise lässt in seinem sechzehnteiligen Hohenstaufen-Zyklus den Tod Friedrich Barbarossas im Fluss Saleph aus, obwohl Barbarossas Leben gleich vier der Dramen gewidmet sind. Wenn einmal eine Figur versehentlich ins Wasser stürzt und zu ertrinken droht, dann nur, damit eine andere Figur die Chance hat sich als Lebensretter zu erweisen.<sup>1</sup> Um das Ertränken als Hinrichtungs- oder Mordmethode einzusetzen, liefern die verwendeten Stoffe, vom Tod der Agnes Bernauer abgesehen, wiederum nur selten Anlass.

In Goethes *Faust* und den zahlreichen Bearbeitungen des Stückes taucht das Ertränken zudem als Methode des Kindsmords auf, wird jedoch in diesem Fall nicht auf der Bühne dargestellt und bleibt abgesehen von den Aussagen und dem psychischen Zustand der Figur, die das Kind ertränkt, ohne deutliche Todeszeichen, was aufgrund der geringen Bedeutung des Kindes in den Faustdramen auch nicht notwendig ist. Im Fokus steht hier die Figur, die die Tat begeht, nicht das Opfer.

### 2.3.9. Verbrennen

Noch seltener als der Tod durch Ertrinken ist der Tod durch Feuer. In der untersuchten Stichprobe stirbt nur in einem Fall eine Protagonistin auf diese Weise, nämlich in Werners *Die Mutter der Makkabäer*. Nachdem die älteren Söhne der Titelfigur bereits zuvor auf verschiedene Weise hingerichtet wurden, wird zum Schluss sie selbst gemeinsam mit ihren beiden jüngsten Söhnen auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Es handelt sich also um eine Hinrichtung, die außerhalb der Bühne stattfindet, und die Todeszeichen sind denen vergleichbar, die oben im Abschnitt „Hinrichtungen“ bereits behandelt wurden. Zudem erscheinen die Mutter und ihre Söhne später noch einmal als Geister auf einer Wolke schwebend, was ihren Tod auch ohne alle vorherigen Todeszeichen als sehr sicher erscheinen lässt. Da dieser Fall zudem später im Abschnitt *Singend in den Tod* des Kapitels *Sprechakte* behandelt wird, gemeinsam mit einem ähnlichen Fall aus Raupachs *Robert der Teufel*, gehe ich hierauf an dieser Stelle nicht weiter ein.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Beispiele hierfür finden sich etwa in Weißes *Edelmuth in Niedrigkeit* sowie in Bahrs *Der glückliche Morgen*.

<sup>2</sup> Siehe unten, S. 177.

In Biedenfelds *Der Myrthenzweig oder Partheyen-Kämpfe* ist es einer der beiden Antagonisten, der durch ein Feuer ums Leben kommt. Während draußen eine Schlacht tobt, versteckt Jeronimo sich im Innern einer Hütte. Als er schließlich den näherkommenden Jubel der siegreichen Feinde hört, klettert er in eine Kiste und „will den Deckel langsam schließen, er kracht aber nieder und springt in's Schloß ein. Rauch steigt aus der Treppe auf, bald Flammen von allen Seiten. Aussen ertönt Triumphmarsch. Die Flammen greifen um sich, das Stroh und die ganze Klausen brennen, die Kiste wird immer glühender, die Hinterwand stürzt ein, der Koffer versinkt in Flammen, die ganze Klausen stürzt in Trümmer.“<sup>1</sup> Auf diese Regieanweisung folgt ein Szenenwechsel, die folgende Szene zeigt die brennende Klausen noch einmal in der Außenansicht sowie die sich in ihrer Nähe versammelnden und ihren Sieg feiernden Feinde Jeronimos. Dass dieser in der Hütte verbrennt, scheinen sie gar nicht zu wissen, zumindest wird sein Tod nicht weiter thematisiert. Für das Publikum hingegen kann es an seinem Tod kaum einen Zweifel geben. Es hat gesehen, dass Jeronimo sich nicht mehr aus eigener Kraft befreien konnte, und es sieht nun von außen, dass keinerlei Anstalten zu seiner Rettung getroffen werden. Selbst wenn er gegen alle Wahrscheinlichkeit noch aus der Hütte entkommen wäre, müssten die sie umgebenden Feinde ihn bemerkt und an der Flucht gehindert haben, was offenbar nicht der Fall ist. Die Darstellung seines Todes ist also überzeugend.

Damit bleibt aber noch die Frage, wie diese Darstellung auf der Theaterbühne bewerkstelligt werden soll. Hierzu ist zunächst einmal anzumerken, dass das Stück nicht primär für die Aufführung konzipiert worden zu sein scheint. Dennoch scheint der Autor eine solche für möglich zu halten, denn im Vorwort zu jenem Sammelband, in dem neben dem *Myrthenzweig* noch einige weitere Stücke abgedruckt sind, schreibt er: „Ich glaube, ein Dutzend davon um so eher dem Druck übergeben zu dürfen – als ich überzeugt bin, daß sie einerseits vielen Leselustigen als dramatische Erzählung Unterhaltung gewähren – und manchem Theaterdirector in der Klemme, als wohlfeil gewonnene Schaustücke willkommen seyn werden“<sup>2</sup>. Tatsächlich existiert im untersuchten Zeitraum eine Fülle verschiedener Möglichkeiten zur Darstellung von Feuer auf der Bühne. Das *Theater-Lexikon* widmet ihnen mehrere Seiten<sup>3</sup>, rät dabei aber von der Verwendung echten Feuers ab. Dieses sei erstens zu gefährlich, zweitens würden die „Spiritusflämmchen“, die auf der Bühne eingesetzt werden können, vergleichsweise klein und lächerlich erscheinen. Das Lexikon rät deshalb zum

---

<sup>1</sup> Biedenfeld: *Myrthenzweig*. S. 253.

<sup>2</sup> Biedenfeld, Ferdinand von: *Winterabende. Eine Sammlung dramatischer Beyträge für leichte Unterhaltung und Darstellung bestimmt*. Bd. 1. Bamberg und Würzburg 1822. S. VII/VIII.

<sup>3</sup> *Theater-Lexikon*, S. 406-411.

Einsatz von gemaltem Feuer in Verbindung mit Transparenten und unterstützt durch passende Beleuchtung und den Einsatz der Bühnenmaschinerie, um Bewegung zu erzeugen. Denkbar ist auch der Einsatz ähnlicher technischer Methoden wie bei den im vorhergehenden Abschnitt behandelten Wasserbahnen. Für die Darstellung des Feuers selbst bzw. des Verbrennens von Gebäuden stehen also ausreichende Mittel bereit. Wenn beispielsweise in Auffenbergs *Die Hexe von Pultawa* gezeigt wird, wie die Hauptfigur einen Gasthof anzündet, in dem sich mehrere Menschen befinden, wobei lediglich von außen das brennende Gebäude zu sehen ist, so bedeutet dies also keine unüberwindlichen technischen Schwierigkeiten.<sup>1</sup> Schwierig darzustellen ist hingegen das Verbrennen der Figur selbst, aber in Biedenfelds *Myrthenzweig* überhebt der Dichter die Regie dieses Problems, indem er die Figur in einer Kiste versteckt und diese versinken lässt.

Offen gezeigt wird das Verbrennen einer Figur nie. Wenn sie nicht verdeckt oder aber das Feuer ganz hinter die Bühne verlegt werden soll, gibt es eine dritte Möglichkeit, die darin besteht, nur den Beginn des Brandes zu zeigen und die Szene zu beenden, bevor das Feuer auf die Figur übergreift. In Grabbes *Don Juan und Faust* endet das gesamte Stück, kurz bevor Don Juans Diener, der in einem brennenden Gebäude von den Flammen eingeschlossen ist, stirbt. „Keine Flucht! Ich muß verbrennen!“, sind seine letzten Worte, bevor der Vorhang fällt.<sup>2</sup> Von dieser Aussage abgesehen verfügt die Szene noch über eine vorausgehende Replik des Teufels, der festlegt, dass das gesamte Haus mit all seinen Bewohnern verbrennen soll. Sofern man seinen Worten traut und ihm auch die Macht zutraut, sie in die Tat umzusetzen, hat man hierin ein weiteres Todeszeichen. Dennoch kommt man nicht umhin festzustellen, dass die Todeszeichen in diesem Fall vergleichsweise schwach ausgeprägt sind. Dies mag damit zusammenhängen, dass jener Diener von geringer Bedeutung für die Handlung ist. Sein Tod ist eher eine Nebensächlichkeit.

Ähnliches gilt für den Tod zweier Frauen in Ferdinand Wachers *Brunhild* (1821), die in einer brennenden Kirche eingesperrt sind. In diesem Fall sind die Todeszeichen dennoch deutlicher. Die beiden Opfer haben schon über eine Seite vor dem Ende der Szene Schwierigkeiten zu sprechen, offenbar aufgrund des Rauches. „Die Lebensluft ein Raub / Der Gluth!“<sup>3</sup>, sagt eine von ihnen. Laut einer Regieanweisung nähern sich in diesem Moment die Flammen. Sie erreichen die Opfer aber bis zum Ende der Szene nicht, zumindest wird dies nicht erwähnt. Zunächst scheinen die Frauen zusammenzubrechen, mindestens eine von ihnen bleibt aber

---

<sup>1</sup> Siehe Auffenberg: *Die Hexe von Pultawa*. S. 111.114. Dieser Fall wird später noch einmal in anderem Zusammenhang behandelt. Siehe unten, S. 239.

<sup>2</sup> Dieser Fall wird später in anderem Zusammenhang noch näher behandelt. Siehe unten, u.a. S. 114, 259, 593.

<sup>3</sup> Wacher: *Brunhild*. S. 118.

weiter bei Bewusstsein und spricht. Schließlich stürzt die Kirche über ihnen ein und der Vorhang fällt. Was genau die Frauen tötet, ist in diesem Fall nicht ganz klar. Möglich ist, dass zumindest eine von ihnen, die bereits einige Zeit vor dem Einsturz des Gebäudes verstummt, erstickt, während die andere vielleicht von den Trümmern erschlagen wird. Dem Dichter jedenfalls scheint der Tod durch die Flammen, möglicherweise aufgrund der schlechten Darstellbarkeit desselben, nicht zu genügen, sodass er mit dem Erstickten und dem Einsturz des Gebäudes zwei weitere mögliche Todesarten hinzufügt. Dies ermöglicht ihm den Tod auf der Bühne darzustellen, ohne dabei zu ähnlichen Verhüllungsmaßnahmen greifen zu müssen wie Biedenfeld im *Myrthenzweig*, und zudem durch diese Szene allein Gewissheit über den Tod der betreffenden Figuren zu erzeugen. Spätestens der Einsturz der Kirche lässt nur noch wenig Raum für Zweifel. Wachter will die Nebenhandlung um diese beiden Figuren offenbar an dieser Stelle abschließen, in den beiden noch folgenden Akten werden sie kaum noch erwähnt, weitere Todeszeichen gibt es nicht. Deshalb belässt er es nicht bei den Flammen, sondern schafft ein Überangebot an möglichen Todesursachen, dass es ihm erspart im Folgenden näher auf den Tod dieser Figuren eingehen zu müssen oder wie Biedenfeld zusätzliche Sicherheit durch das Anfügen einer Außenansicht zu schaffen. Zu beachten ist hierbei allerdings auch, dass es sich bei dieser Szene um das Ende des dritten Aktes handelt und Wachter möglicherweise beabsichtigt, sein Publikum durch den Einsturz der Kirche mit einem Knalleffekt in die Pause zu entlassen. Sicherheit über den Tod der betreffenden Figuren zu erzeugen ist also möglicherweise nicht der einzige dramaturgische Grund für das Hinzufügen weiterer potentieller Todesursachen. Dennoch ist festzuhalten, dass dies eine weitere Möglichkeit ist, mit der schwierigen Darstellbarkeit des Feuertodes auf der Bühne umzugehen.

#### 2.3.10. Tod aus psychischem Schmerz

Nicht immer wird der Tod einer Figur durch physische Ursachen herbeigeführt. In den Dramen des untersuchten Zeitraums können auch Schrecken oder Schmerz über den Verlust eines geliebten Menschen gelegentlich direkt tödlich wirken, ohne den Umweg über den Selbstmord der Figur zu nehmen. Zwischen physischen und psychischen Todesursachen zu unterscheiden, ist dabei nicht immer einfach, denn diese Unterscheidung wird in den Texten nicht explizit durchgeführt. Im Hinblick auf die Todeszeichen sowie die dramaturgischen Funktionen ist es dennoch sinnvoll, den Tod aus psychischem Schmerz als eigenständige Kategorie zu behandeln, auch wenn die Figuren ihn nicht eindeutig als solche identifizieren. Im Folgenden werden daher alle Todesfälle, bei denen keine Hinweise auf Krankheiten,

Hunger, Durst oder äußere Einwirkungen zu finden sind, bei denen jedoch eine starke Einwirkung auf die Psyche der Figur eindeutig auszumachen ist, dieser Kategorie zugerechnet. Allein unter den untersuchten Trauerspielen treten mindestens zwölf solcher Fälle auf und dies sind nur diejenigen Fälle, in denen der Tod ausführlich genug dargestellt wird bzw. genügend Informationen über ihn geliefert werden, sodass mit hoher Wahrscheinlichkeit von einem Tod aus psychischen Ursachen ausgegangen werden kann. Fälle, in denen eine körperliche Krankheit auch nur angedeutet wird, wie im oben bereits erwähnten *Götz von Berlichingen*<sup>1</sup> oder wie bei Soliman in Körners *Zriny*, oder in denen ein Todesfall in Zusammenhang mit psychischem Schmerz nur beiläufig erwähnt wird, ohne dass wir Näheres über dessen Umstände erfahren, wurden dabei nicht berücksichtigt. Da dies aber eine graduelle Unterscheidung ist, die im Einzelfall einen gewissen Deutungsspielraum lässt, sollte die genannte Zahl nur als Annäherung verstanden werden.<sup>2</sup>

In sieben der zwölf Fälle sterben Frauen am Schock über den Tod ihres Ehemanns bzw. Geliebten, wobei in einem dieser Fälle<sup>3</sup> der Tod des Geliebten nur vorausgesehen wird, aber noch gar nicht eingetreten ist, und sich in einem anderen Fall<sup>4</sup> die betreffende Frau im Irrtum befindet und ihr Mann noch lebt. In Goethes *Clavigo* ist es nicht der Tod, sondern die Untreue des Geliebten, die den Tod der Frau verursacht. In den übrigen vier Fällen ist es der Schmerz über das Schicksal des eigenen Kindes, der einen Vater tödlich trifft. Nur im *Thassilo* von Johann Baptist von Zählhas sowie in Kleists *Penthesilea* handelt es sich bei den auf diese Art versterbenden Figuren um die Protagonisten des Stückes. In den anderen Fällen ist die betreffende Figur zwar von großer Bedeutung für die Handlung des Stücks, Protagonist ist aber diejenige Figur, die Ursache des tödlichen Schmerzes ist. Einzig Amanda in Rathlefs *Die*

---

<sup>1</sup> Im *Götz von Berlichingen* wird in der vorletzten Szene noch der göttliche Wille gemeinsam mit dem Unglück als Todesursache benannt. Siehe Goethe: *Götz von Berlichingen*. S. 201. In der Todesszene allerdings steht dann der Freiheitsverlust im Mittelpunkt, der göttliche Wille wird nicht mehr erwähnt. Die übrigen Einflüsse auf die psychische Verfassung der Titelfigur scheinen allenfalls nebensächlich zu sein. Vgl. Mbakop, Hilaire: *Zur Problematik von Freiheit und Individualität. Eine Untersuchung zu Goethes „Götz von Berlichingen“ und „Egmont“*. Marburg 1999. S. 49: „Götz stirbt zwar im Gefängnis, aber im Namen der Freiheit, für die er zeitlebens gekämpft hat. Er stirbt mit dem Wort Freiheit auf den Lippen, mit dem er im ersten Akt aufgetreten war: »Freiheit! Freiheit!« So klingt der letzte Aufruf des sterbenden Götz.“ Es wäre also möglich, den Tod als Resultat des Freiheitsverlustes zu interpretieren, mit dem Götz nicht leben kann. Aber auch eine Krankheit wäre als Todesursache denkbar. Vgl. oben, S. 74.

<sup>2</sup> Schwer ist die Abgrenzung insbesondere dann, wenn andere unsichtbare Ursachen möglich erscheinen. In Rittershausens *Jerusalmes Zerstörung* ist beim Tod einer Mutter, die über den Verlust ihres Kindes klagt, beispielsweise auch denkbar, dass sie aufgrund ihres Hungers einen Schwächeanfall erleidet. Siehe Rittershausen: *Jerusalmes Zerstörung*. S. 95. Dieser Fall wurde deshalb hier nicht berücksichtigt. Auch ein Tod durch übernatürliche Mächte ist in diesem Fall denkbar. Mit diesem Phänomen setze ich mich später in diesem Kapitel noch auseinander. Siehe unten, S. 111.

<sup>3</sup> Eckschlager: *Herzog Christoph*.

<sup>4</sup> Erdmann: *Der Mißverstand*.



*Mohrinn zu Hamburg* ist eine weitgehend unbedeutende Nebenfigur, die noch nicht einmal lebend im Stück auftritt, sondern erst im Epilog als Geist erscheint. In ihrem Fall wird ebenso wie bei den betreffenden Todesfällen in Goethes *Clavigo*, Engels *Eid und Pflicht* sowie Eckschlagers *Herzog Christoph* der Tod nicht auf der Bühne dargestellt. In Eckschlagers Stück führt dies dazu, dass die Todesursache zweifelhaft ist. Zwei Szenen vor dem Ende des Stückes wird dem Publikum gezeigt, wie sehr die Herzogin Kunigunde die Sorge um das Leben der Titelfigur belastet, in der letzten Szene schließlich, kurz nachdem Christoph tatsächlich gestorben ist, bringt ein Bote lediglich die Nachricht: „Die Herzogin ist todt.“<sup>1</sup> Da keine andere Todesursache genannt oder auch nur angedeutet wird, liegt die Vermutung nahe, dass die zuvor vorgeführte psychische Belastung für ihren Tod verantwortlich ist, um mehr als eine Vermutung handelt es sich in diesem Fall jedoch nicht.

Betrachten wir zunächst diejenigen Fälle, in denen ein Vater aus psychischen Ursachen stirbt, so fällt auf, dass im Fall Thassilos, in dem es sich bei dem Sterbenden um den Protagonisten handelt, die Todeszeichen vergleichsweise deutlich ausfallen. Nachdem er die Nachricht vom Tod seines Sohnes erhalten hat, hält eine Regieanweisung fest: „hat eine Bewegung gemacht aufzustehn, er sinkt aber zurück, und gleitet vom Stuhl zur Erde, das Kreuz mit beiden Händen an die Brust gepreßt, eine Leiche.“<sup>2</sup> Zuerst prüft seine Ehefrau seine Lebenszeichen und stellt so seinen Tod fest. Sie legt „die Hand mit horchender Stellung auf sein Herz, um zu vernehmen, ob es noch schlägt“, wie eine Regieanweisung festhält. „Er hat geendet“, verkündet sie daraufhin.<sup>3</sup> Dies reicht ihr aber offenbar nicht aus. Um ganz sicher zu gehen, stößt sie ihm kurz darauf noch einen Dolch ins Herz: „Und wär' er auch bis jetzt nicht todt gewesen, / [...] So wär' er's jetzt! - Schlaf' ruhig!“<sup>4</sup> Auch wenn ein derart drastisches Vorgehen eine Ausnahme darstellt, ist doch beachtenswert, welche Anstrengungen hier unternommen werden, um den Umstand zu kompensieren, dass der Tod zunächst ohne äußere Einwirkung und ohne deutliche, sichtbare Zeichen eingetreten ist. Die Ehefrau liefert durch den Dolchstoß das nach, was dem vorhergehenden Zusammenbruch Thassilos gefehlt hat, nämlich eine sichtbare Tat, die zum Tod führt, um nicht nur das Publikum, sondern auch die anderen auf der Bühne anwesenden Figuren von seinem Tod zu überzeugen. Noch auf derselben Seite erdolcht sie sich selbst und stirbt auf der Leiche ihres Mannes.

---

<sup>1</sup> Eckschlager: *Herzog Christoph*. S. 152.

<sup>2</sup> Zahlhas: *Thassilo der Zweite*. S. 230.

<sup>3</sup> Ebd., S. 233.

<sup>4</sup> Ebd., S. 234.

In Engels *Eid und Pflicht* tritt der Tod außerhalb der Bühne ein. Schon kurz zuvor stellt ein Arzt fest, dass es keine Rettung mehr gibt und dem Sterbenden nur noch wenig Zeit bleibt.<sup>1</sup> Die Todesnachricht wird wenig später von der Frau des Verstorbenen überbracht. Rodrigo in Heydens *Nadine* bricht zusammen, nachdem er versehentlich seine eigene Tochter erstochen hat. Neben dem Bett, auf das die Sterbende gelegt wurde, sinkt er „erst in die Knie, und stürzt dann vorwärts über, so daß [er] mit dem Haupte und dem Antlitze nieder auf das Ruhebett fällt, und in knieender Stellung regungslos verbleibt.“<sup>2</sup> Zunächst deuten lediglich seine Körperhaltung sowie der Umstand, dass er sich von nun an nicht mehr bewegt und nicht mehr spricht, auf seinen Tod hin. Die anderen Figuren schenken ihm keinerlei Beachtung, alle konzentrieren sich auf Nadine. Erst später, als ein Vertreter der Inquisition auftritt, um Rodrigo aus anderen Gründen festzunehmen, macht sich eine Figur die Mühe zu ihm zu gehen und ihn zu berühren, um seinen Zustand zu überprüfen. „Da er diesen anrührt, gleitet er starr nieder, mit dem Gesichte auf den Boden.“ Daraufhin verkündet die betreffende Figur: „Ihr kommt zu spät, – denn er ist tot. – der Schmerz / Um seine Tochter, war sein letzter Freund.“<sup>3</sup> In Spachs *Verbrechen aus Vaterliebe* schießt der Protagonist auf seinen Onkel, weil dieser die Familie durch seine Geldgier ins Unglück zu stürzen droht. Der Vater des Protagonisten geht fälschlicherweise davon aus, dass sein Bruder durch diesen Schuss getötet wurde und verfällt daraufhin dem Wahnsinns. In der letzten Szene des Stückes bricht er schließlich tot zusammen, nachdem er zuvor noch längere, mal mehr, mal weniger wirre Reden führt. Körperkontakt wird auch in diesem Fall hergestellt, denn als der Vater zusammenbricht, fällt er seinem Sohn direkt in die Arme. Später berühren ihn noch mindestens zwei weitere Figuren.<sup>4</sup>

Vom letztgenannten Fall abgesehen haben die sterbenden Väter kaum Gelegenheit sich vor ihrem Tod noch zu Wort zu melden. Rodrigo und Thassilo werden zu schnell vom Schmerz überwältigt und der Vater in *Eid und Pflicht* wird von der Bühne verbannt. Im Gegensatz dazu haben einige der genannten weiblichen Figuren nach dem Tod des Geliebten noch Gelegenheit zu ausführlichen Reden, in denen sie unter anderem ihrem Wunsch Ausdruck verleihen, ihm ins Jenseits zu folgen. In Erdmanns *Der Mißverstand* versucht Frau von Pirewiz zunächst sogar sich zu erschießen, wird aber von ihrem Vater daran gehindert. „War ich von Ewigkeit für dich bestimmt, so reiß mich zu dir, auf daß sich unsre Seelen, dort, vor dem Stuhle des Schöpfers wieder vereinigen. [...] Ich muß – zu meinen Geliebten? (lächelnd)

---

<sup>1</sup> Engel: *Eid und Pflicht*. S. 151/152.

<sup>2</sup> Heyden: *Nadine*. S. 144/145.

<sup>3</sup> Heyden: *Nadine*. S. 148.

<sup>4</sup> Spach: *Verbrechen aus Vaterliebe*. S. 144.

Nicht wahr, mein Vater, ich muß zu ihn?“<sup>1</sup>, sagt sie kurz darauf. Bei Adelhaide in Mengershausens *Hofkabale* wird dieser Wunsch weniger klar artikuliert, in steigender geistiger Verwirrung vermischt die Figur ihren Todeswunsch mit dem Wunsch nach der geplanten Hochzeit: „Ihr wollt mich von ihm reißen? Wisset Ihr nicht, wem mein Leben gehört, und ihr wollts diesem hier stehlen? [...] Ja ich will mich mit dir vereinen! – Wie schon der Trauungsengel lacht, und die Brautfackeln flammen!“ Ihre letzten Worte sind: „Fort zur Hochzeit.“<sup>2</sup> Kürzer drückt sich Maria in Collins *Balboa* aus. „Zu ihm!“, ruft sie zunächst aus, und wenig später „Ah! Ich folge!“, während sie zu Boden stürzt.<sup>3</sup>

Auffällig ist zudem, dass sich bei insgesamt fünf der acht aus psychischen Ursachen versterbenden Frauen im Dialogtext Erwähnungen ihres Herzens finden. Bei Frau von Pirewiz sind diese Hinweise knapp gehalten: „Fühlen sie mein Vater, wie mir das Herze schlägt –“<sup>4</sup> Unmittelbar vor ihrem Tod erwähnt sie ihr Herz ein zweites und letztes Mal, abermals nur kurz: „(fährt auf) Mein Herz – O, Gott! – (sie dehnt sich) Pirewiz. – (sie stirbt)“<sup>5</sup> Auch Maria macht wenige Worte, die dafür sehr deutlich ausfallen: „Hilf, Himmel! Ach, mein Herz! Es bricht! – Erbarmung!“<sup>6</sup> Etwas wortreicher fällt der Hinweis bei Adelhaide aus: „Hier (aufs Herz zeigend) ists so eingeengt, hängt wie ein Gebirge so schwer; reißt mich an Ferdinands Seite!“ Nachdem sie die kalte Brust ihres Geliebten ertastet hat, weist sie noch ein zweites Mal, diesmal an die Leiche und nicht wie zuvor an die Umstehenden gewendet, auf ihr Herz hin: „Komm an dies Herz! – Wo jeder Blutstropfe dir angehört!“<sup>7</sup> Auch Marie in Goethes *Clavigo* ruft in ihrem letzten Auftritt aus: „Mein Herz! Mein Herz!“<sup>8</sup> Gersemi in Jacobis *König Hiarne* kommt nicht zu einer solchen Bemerkung. Nachdem sie ihren sterbenden Geliebten gesehen hat, stößt sie nur noch die Worte „Weh, Hiarne! O weh!“ aus, bevor sie selbst stirbt. Dieser Geliebte allerdings kommentiert ihren Auftritt mit den Worten: „Ach armes Herz, an Lieb’ und Leid so reich!“<sup>9</sup> Es geht aus den Texten nicht hervor, ob man Bemerkungen dieser Art als reine Metaphern betrachten oder davon ausgehen sollte, dass sie eine medizinische Komponente haben und ein Hinweis darauf sind, wie sich der psychische Schmerz auf die lebenserhaltenden Funktionen der Organe auswirkt. Die Stücke

---

<sup>1</sup> Erdmann: Der Mißverstand. S. 113. Im Stück werden des Öfteren Dativ und Akusativ miteinander verwechselt. Die Formulierung „den Geliebten“ darf also nicht als Plural missverstanden werden.

<sup>2</sup> Mengershausen: Hofkabale. S. 90/91.

<sup>3</sup> Collin: Balboa. Berlin 1806. S. 129.

<sup>4</sup> Erdmann: Der Mißverstand. S. 113/114.

<sup>5</sup> Ebd., S. 114.

<sup>6</sup> Collin: Balboa. S. 129.

<sup>7</sup> Mengershausen: Hofkabale. S. 91.

<sup>8</sup> Goethe: Clavigo. S. 88.

<sup>9</sup> Jacobi: König Hiarne. S. 134.

unterscheiden nicht immer klar zwischen einem metaphorisch gebrochenen Herzen und einer tatsächlichen Fehlfunktion des Organs. Isoliert betrachtet reicht eine Erwähnung des Herzens natürlich nicht aus, um als deutlicher Hinweis auf den nahenden Tod verstanden zu werden. Dazu werden dergleichen Formulierungen zu häufig auch rein rhetorisch verwendet. Dennoch liefern die Figuren dadurch im Voraus eine mögliche Erklärung für den später ohne sichtbare Ursache eintretenden Tod.

Es müssen weitere Todeszeichen hinzutreten, um dem Publikum zu vermitteln, dass es sich bei dem Zusammenbruch der Frauen nicht um eine bloße Ohnmacht handelt. Bei Frau von Pirewiz und Adelhaide sind dies zunächst weitere Symptome ihres sich rapide verschlechternden Gesundheitszustands, die sie entweder selbst im Dialogtext andeuten oder die in den Regieanweisungen festgehalten werden. Frau von Pirewiz weist ihren Vater auf ihre nasse Stirn hin, kurz nachdem sie sich diese laut Regieanweisung abgewischt hat. Sie möchte die Hand ihres Vaters küssen, kann diese aber nicht finden, da ihre Sehkraft offenbar bereits abgenommen hat. Diesen naheliegenden Verdacht bestätigt sie kurz darauf: „Es ist mir so finster vor den Augen. – Zündet doch die Kerzen an.“<sup>1</sup> Adelhaides Stimme wird, wie die Regieanweisungen festhalten, „schwach“ und „schwächer“, bevor sie auf den Leichnam ihres Geliebten sinkt.<sup>2</sup> Marias Tod hingegen tritt so plötzlich ein, dass sie zuvor, abgesehen von dem Verweis auf ihr brechendes Herz, keine Symptome zeigt. Dafür findet nach ihrem Tod eine Überprüfung ihrer Lebenszeichen statt. „Bewegungslos. – Ich fühle keinen Odem!“<sup>3</sup>, stellt eine Figur fest, die Zeuge ihres Zusammenbruchs geworden ist. In der folgenden Szene, die die letzte des Stückes ist, tritt ihr Vater auf, unternimmt einen kurzen und fruchtlosen Versuch sie aufzuwecken und beklagt ihren Tod.<sup>4</sup> Auch in *Penthesilea* wird Körperkontakt aufgenommen. Prothoe fängt die zusammenbrechende Titelfigur auf und stellt dabei zunächst fest: „Sie stirbt!“ Kurz danach fügt sie hinzu: „Wohl ihr! / Denn hier war ihres fernern Bleibens nicht.“<sup>5</sup> Dies ist mehr, als bei Frau von Pirewiz und Adelhaide unternommen wird, obgleich beide in ihrer Sterbeszene von mehreren anderen Figuren umgeben sind. Bei ihnen wird der Tod lediglich in Ausrufen festgestellt („Himmel sie stirbt!“<sup>6</sup>, „Gott! Auch sie ist dahin, das unschuldige Opfer der Liebe? O schrecklich! Schlag auf Schlag!“<sup>7</sup>) und anschließend betrauert. Gersemi hat ebenso wie Maria keine Gelegenheit, selbst Symptome zu

---

<sup>1</sup> Erdmann: Der Mißverstand. S. 114.

<sup>2</sup> Mengershausen: Hofkabale. S. 91.

<sup>3</sup> Collin: Balboa. S. 129.

<sup>4</sup> Ebd., S. 130.

<sup>5</sup> Kleist: Penthesilea. S. 176.

<sup>6</sup> Erdmann: Mißverstand. S. 114.

<sup>7</sup> Mengershausen: Hofkabale. S. 91.

beschreiben. Nach ihrem Tod stellt immerhin eine andere Figur fest: „Schaut! Allvater, steh’ uns bei, / Sie ist ja auch erstarrt und todtenbleich!“<sup>1</sup> Wenngleich hier keine Überprüfung der Lebenszeichen durch Körperkontakt durchgeführt zu werden scheint, werden doch zumindest optische Indizien ihres Todes angeführt. In Goethes *Clavigo*, Eckschlagers *Herzog Christoph* und Rathlefs *Die Mohrinn zu Hamburg* sterben die betreffenden Figuren, wie gesagt, außerhalb der Bühne, ihr Tod wird deshalb durch mündliche Berichte vermittelt. Diese Berichte enthalten keine weiteren Details, die zur Bestätigung des Todes beitragen. Im *Clavigo* kommen allerdings weitere Todeszeichen hinzu. Erstens wird ein Arzt gerufen. Zwar wird dessen Bestätigung des Todes nicht gezeigt, die Szene endet kurz nach seinem Auftritt. Da die folgende Szene schon den Leichenzug Maries zeigt, scheint das Ergebnis aber festzustehen. Zweitens sieht man nicht nur ihren Sarg, Clavigo deckt kurz vor dem Ende des Stückes ihren Leichnam auf, sodass er auch für das Publikum zu sehen ist. Er selbst stirbt, nachdem er von einer anderen Figur im Kampf schwer verwundet wird, ihre Hand haltend. Es treten in den behandelten Fällen also sehr verschiedene Todeszeichen auf. Manche sind vergleichsweise überzeugend, andere erstaunlich schwach angesichts des Umstandes, dass diese Todesart sowohl für das Publikum als auch für die übrigen Figuren schwer nachvollziehbar ist. Bei dem Todesfall in *Die Mohrinn zu Hamburg* lässt sich dies mit der geringen Bedeutung der verstorbenen Figur für die Handlung des Stückes erklären. Ähnliches könnte auch für die Herzogin im *Herzog Christoph* gelten, denn obwohl diese insofern für die Handlung bedeutend ist, als sie einer der Auslöser für den dem Stück zugrundeliegenden Konflikt der beiden Brüder ist, nimmt sie im Folgenden kaum noch Einfluss auf die Handlung und hat nur wenige Auftritte. Ihr Tod ist von zweitrangiger Bedeutung, weshalb wohl auf die Darstellung auf der Bühne verzichtet wird. Auch der Tod Adelhaides in *Hofkabale* scheint eher nebensächlich zu sein und vorrangig der Steigerung der tragischen Wirkung zu dienen. Auf den weiteren Handlungsverlauf hat er keinen erkennbaren Einfluss. In *Der Mißverstand* hingegen hat der Tod der Frau von Pirewiz, obwohl er erst zwei Seiten vor Ende des Stückes stattfindet, noch weitreichende Folgen, denn ihr Ehemann, den sie fälschlicherweise für tot hält, nimmt ihn zum Anlass Selbstmord zu begehen. Ihr Tod ist also keineswegs eine Nebensächlichkeit. Für die Leser ist das Eintreten des Todes zumindest durch eine Regieanweisung festgehalten.<sup>2</sup> Die Zuschauer müssen sich aber mit den genannten schwachen Zeichen zufriedengeben.

---

<sup>1</sup> Jacobi: König Hiarne. S. 134.

<sup>2</sup> Die Regieanweisung lautet „sie stirbt“. Zur Verlässlichkeit solcher Regieanweisungen als Todeszeichen s.u., S. 117.

Die vergleichsweise schwachen Todeszeichen bei einigen der aus psychischen Ursachen versterbenden Frauen lassen sich möglicherweise damit erklären, dass diese Todesart als Substitut eines Dolchstoßes ins Herz verwendet und deshalb ähnlich behandelt wird. In Trauerspielen ist es oft der Fall, dass eine Figur, deren Geliebte oder Geliebter am Ende des Stückes stirbt, daraufhin Selbstmord begeht, in der Regel durch die am einfachsten darzustellenden Todesarten wie Erstechen oder Vergiften.<sup>1</sup> Die in diesem Abschnitt untersuchten Stücke weichen also von dieser Konvention ab. Es stellt sich daher die Frage, was die Dramatiker dazu bringt dem Tod aus psychischem Schmerz den Vorzug vor dem Selbstmord zu geben. Hierfür gibt es mehrere mögliche Erklärungen. Zum Beispiel könnte diese Todesart dazu benutzt werden, um die Liebe der sterbenden Figur besonders stark erscheinen zu lassen, indem man ihr die Macht zugesteht auch ohne physische Hilfsmittel tödlich zu wirken. Sie könnte auch in anderer Hinsicht zur Charakterisierung der sterbenden Figur beitragen, indem sie beispielsweise ihre Fragilität unterstreicht. Naheliegender dürfte allerdings der Grund sein, dass es hierdurch möglich wird eine Figur aus Liebe sterben zu lassen, ohne dass diese sich mit dem moralischen Makel des Selbstmords behaften muss.

Tatsächlich verhalten sich einige der erwähnten Figuren ebenso, wie es in anderen Stücken Selbstmörderinnen in ihrer Lage tun. Deutlich zeigt sich dies bei dem Selbstmordversuch der Frau von Pirewiz, deren erster Handlungsimpuls es ist nach einer herumliegenden Pistole zu greifen, als sie vom Tod ihres Ehemannes überzeugt ist. Aber auch Adelheide in *Hofkabale* und Maria in *Balboa* zeigen, indem sie den Wunsch nach Vereinigung mit dem Geliebten erkennen lassen, ein Verhalten, wie es für verliebte Selbstmörder typisch ist.<sup>2</sup> Sie unterscheiden sich von ihnen lediglich in dem Punkt, dass sie nicht Hand an sich zu legen brauchen, weil der Tod von selbst kommt. Möglicherweise soll dieselbe Wirkung auf das Publikum erzielt werden, wie bei einem typischen Selbstmord aus Liebe, ohne dabei die Frage nach einer moralischen Schuld der Sterbenden aufzuwerfen. Mit dem Umstand, dass Selbstmord nach christlichen Wertvorstellungen eine Sünde ist, gehen die Dramatiker des untersuchten Zeitraums sehr unterschiedlich um. Viele ignorieren dies einfach, manche kritisieren Selbstmörder scharf<sup>3</sup>, andere erwähnen zwar, dass es sich um eine Sünde handelt, versuchen aber die betreffende Figur, sofern diese positiv dargestellt wird, von der Sünde reinzuwaschen. So wird etwa Marie in Albrechts *Masaniello von Neapel* mit den letzten Worten des Stückes unmittelbar nach ihrem Selbstmord am Grab des Ehemanns von einem

---

<sup>1</sup> Ich werde mich mit den Selbstmorden Liebender im Folgenden noch an verschiedenen Stellen befassen, unter anderem im Abschnitt *Liebende* des Kapitels *Figuren*, unten S. 479.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu den Abschnitt *Sterben für die Liebe* im Kapitel *Sprechakte*, S. 181.

<sup>3</sup> Siehe unten, S. 479.

Bischof die Absolution erteilt und sogar noch etwas mehr: „Ich spreche sie frei. Ihre Asche sei heilig!“<sup>1</sup> Der Tod aus psychischem Schmerz ist in manchen der erwähnten Fälle also möglicherweise schlicht eine Methode der Dramatiker, ihre Figuren vor der Sünde des Selbstmords zu bewahren. Dass die Dramatiker auf besondere Todeszeichen verzichten, die der Unsichtbarkeit der Todesursache Rechnung tragen, lässt sich daher eventuell damit erklären, dass sie so wenig wie möglich von der üblichen Darstellungsweise eines Selbstmords abweichen wollen. Die Dramatiker sparen lediglich die Tat aus, behalten aber alles Übrige bei und stellen den Tod somit ähnlich dar wie in Fällen, in denen das Publikum selbst Augenzeuge des Gewaltakts wird.

Penthesilea Fall hingegen zeigt, dass Selbstmord und Tod aus psychischen Ursachen sich nicht zwangsweise gegenseitig ausschließen. Kurz vor ihrem Tod werden Penthesilea sämtliche Waffen abgenommen, da sie bereits ihren Willen zum Selbstmord angedeutet hat. Penthesilea gibt sie bereitwillig hin, denn sie hat eine andere Selbstmordmethode ins Auge gefasst. Damit sowohl die anderen Figuren als auch das Publikum nachvollziehen können, wie sie sich innerlich tötet, spricht sie laut aus, wie sie dabei vorgeht:

„Denn jetzt steig’ ich in meinen Busen nieder,  
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,  
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.  
Dies Erz, dies läutr’ ich in der Glut des Jammer[s],  
Hart mir zu Stahl; tränk’ es mit Gift sodann,  
Heißätzendem, der Reue, durch und durch;  
Trag’ es der Hoffnung ew’gem Amboß zu,  
Und schärf’ und spitz es mir zu einem Dolch;  
Und diesem Dolch jetzt reich’ ich meine Brust:  
So! So! So! So! Und wieder! – Nun ist’s gut.  
(sie fällt und stirbt.)“<sup>2</sup>

Kleist führt hier die dramaturgische Praxis, Frauen nach dem Tod des Geliebten aus psychischen Ursachen sterben zu lassen, ad absurdum, indem er sie ihres Zwecks entkleidet und darauf verzichtet sie dazu einzusetzen, Penthesilea von ihrer Schuld an ihrem eigenen Tod zu befreien. Stattdessen werden die eigenen Emotionen unter der Kontrolle seiner Hauptfigur zu einer Mordwaffe, die Penthesilea ebenso präzise und tödlich gegen sich selbst zu führen weiß wie einen Dolch. Kleist stellt also die Absicht der Substitution des

---

<sup>1</sup> Albrecht: Masaniello von Neapel. S. 156.

<sup>2</sup> Kleist: Penthesilea. S. 175/176.

Selbstmords, die dem Tod aus psychischem Schmerz zum Teil zugrunde liegt, offen zur Schau und negiert diese zugleich. Welche dramaturgischen Absichten er selbst mit diesem Verstoß gegen die Konventionen verfolgt, kann an dieser Stelle leider nicht näher untersucht werden.

#### 2.3.11. Scheintod

Die Schwäche der Todeszeichen, die in manchen Fällen beim Tod durch psychischen Schmerz zu beobachten ist, ist nicht zuletzt deshalb so auffällig, weil gerade in diesen Fällen damit gerechnet werden muss, dass der bloße Augenschein trügt. Dies zeigt sich in *Der Mißverstand*, denn hier stirbt die Ehefrau ganz grundlos aus Schmerz über den Tod ihres Mannes. Dieser befand sich tatsächlich, ebenfalls aus psychischen Ursachen, nur in einem apathischen, geistesabwesenden Zustand, aus dem er unmittelbar nach dem Tod seiner Frau wieder erwacht. Desto kurioser wirkt es, dass er sich anschließend ersticht und es ebenfalls versäumt zuvor die Lebenszeichen seiner Frau zu überprüfen. Bei seinem Fall handelt es sich aber nicht um ein Scheintodphänomen im engeren Sinn, sondern um einen bloßen Irrtum einer einzelnen Figur, der auf vorschnellen Schlüssen und mangelnder Untersuchung des vermeintlichen Leichnams beruht. Scheintodphänomene, bei denen eine Figur keine erkennbaren Lebenszeichen mehr aufweist und deshalb allgemein für tot gehalten wird, sind selten. Innerhalb des tragischen Genres konnten sie nur in Stücken beobachtet werden, die auf dem Stoff von *Romeo und Julia* basieren, wie beispielsweise *Weißes Romeo und Julie* (1768), und in denen der Scheintod absichtlich herbeigeführt wird. Es gibt zwar deutlich mehr Stücke, in denen tragische Folgen daraus entstehen, dass eine Figur fälschlicherweise für tot gehalten wird, aber die Autoren ziehen den bloßen Irrtum wie in *Der Mißverstand* dem Scheintod im engeren Sinn vor.

Ein möglicher Fall eines Scheintods findet sich in Schillers *Die Räuber*, aber auch hier ist die Überprüfung der Lebenszeichen äußerst nachlässig. Als der alte Moor inmitten eines Satzes zunächst stockt und schließlich ganz abbricht, springt Amalia auf, ruft „Tod! alles Tod!“ und geht ab. Woher sie ihre Gewissheit nimmt, wird im Text nicht erwähnt. Angelockt von ihren Rufen tritt kurz darauf Franz „frohlockend“ auf und drückt seinem Vater die Augen zu. Er denkt nicht daran, den Wahrheitsgehalt der Worte Amalias näher zu überprüfen.<sup>1</sup> Anders als in *Der Mißverstand* gibt es zumindest einen geringen Körperkontakt und der Umstand, dass Franz seinem Vater die Augen zudrückt, ohne dass dieser reagiert, ist auch ohne die Absicht die Lebenszeichen zu überprüfen ein Indiz für seinen Tod. Von der Entdeckung, dass der alte

---

<sup>1</sup> Schiller: *Die Räuber*. S. 75.



Moor doch noch am Leben ist, bekommt das Publikum zunächst nichts mit. Im folgenden Akt macht eine Nebenfigur lediglich eine kurze dahingehende Andeutung.<sup>1</sup> Erst einen weiteren Akt später, als im Stück bereits mehrere Monate seit dem angeblichen Tod des alten Moor vergangen sind, wird dieser von seinem Sohn Karl aus seinem Gefängnis befreit und man erhält von ihm selbst Auskunft über den Hergang: „[...] ich ward unmächtig bei der Botschaft. Man mus mich für tod gehalten haben, denn als ich wieder zu mir selber kam, lag ich schon in der Bahre, und ins Leichentuch gewickelt wie ein Toder. Ich krazte an dem Deckel der Bahre. Er ward aufgethan. Es war finstere Nacht, mein Sohn Franz stand vor mir, – Was? rief er mit entsezlicher Stimme, willst du dann ewig leben? – und gleich flog der Sargdekel wieder zu. Der Donner dieser Worte hatte mich meiner Sinne beraubt, als ich wieder erwachte, fühlt ich den Sarg erhoben und fortgeführt in einem Wagen eine halbe Stunde lang. Endlich ward er geöffnet – ich stand am Eingang dieses Gewölbes, mein Sohn vor mir [...] hinab mit dem Balg! donnerte es von seinem Munde, er hat genug gelebt, und hinab war ich gestosen ohn Erbarmen, und mein Sohn Franz schlos hinter mir zu.“<sup>2</sup>

Vor dieser Erzählung fällt es Karl schwer zu glauben, dass sein Vater tatsächlich noch am Leben ist, er hält ihn zunächst für einen Geist. Der Grund hierfür ist, dass er den Vater längst begraben glaubt. Hierzu erklärt der alte Moor: „Ich bin begraben worden – das heißt: ein toder Hund ligt in meiner Väter Grufft; und ich – drey volle Monde schmacht ich schon in diesem finstern unterirrdischen Gewölbe [...]“<sup>3</sup> Als Franz im zweiten Akt vom Tod seines Vaters ausgeht, sind die Todeszeichen schwach ausgeprägt. Im vierten Akt hingegen hat Karl gute Gründe, sich des Todes seines Vaters sicher zu sein. Dessen Bestattung und lange Abwesenheit sind aus Karl Sicht überzeugende Indizien. Für das Publikum gilt dies allerdings nicht. Es ahnt durch die Andeutungen jener Nebenfigur schon lange, dass der alte Moor noch lebt. Die Möglichkeiten, die der Scheintod bietet, um das Publikum in die Irre zu führen und mit dem plötzlichen Auftritt einer totgeglaubten Figur zu überraschen, nutzt Schiller also nicht voll aus. Erstens verzichtet er auf überzeugendere Todeszeichen beim Eintreten des Scheintodes. Der Dichter belässt es hier beim Zudrücken der Augen durch eine Figur, die nur zu gern bereit ist an den Tod des alten Moor zu glauben. Zweitens nimmt Schiller die Überraschung durch die Andeutung der Nebenfigur bereits teilweise vorweg. Schillers dramaturgischer Umgang mit dem Scheintodphänomen ist keine Ausnahme. Wie wir im Folgenden sehen werden, nutzen auch andere Dramatiker dessen Potential zur Irreführung des Publikums nicht aus.

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 118.

<sup>2</sup> Ebd., S. 176/177.

<sup>3</sup> Ebd., S. 175.

Etwas mehr Beachtung als in tragischen Stücken erhält der Scheintod in komischen Stücken und Stücken mit glücklichem Ausgang. Zwar tritt das Phänomen auch hier nur in sehr wenigen Dramen auf, aber in diesen steht es dafür mehr im Mittelpunkt der Handlung. Ein Beispiel hierfür ist das anonym veröffentlichte „Original-Schauspiel“ *Der Scheintodt* aus dem Jahr 1798. Der Scheintod tritt hier am Ende des dritten von vier Akten ein. Betroffen ist die Tochter des Grafen Delzeska und ähnlich wie in einigen der im letzten Abschnitt behandelten Stücke ist die Ursache ein gebrochenes Herz. Der Geliebte ist allerdings nicht tot. Der Graf hat seine Tochter Katinka jedoch bereits einem anderen versprochen. Er fälscht deshalb einen Brief, der sie glauben machen soll, ihr Geliebter wäre ihr untreu geworden, um das Liebespaar zu entzweien. Die Wirkung fällt weit heftiger aus als erhofft. Katinka liest den Brief allein in ihrem Zimmer, außerhalb der Bühne, sodass es für ihre Reaktion keinerlei Zeugen gibt. Ihre Kammerfrau stürmt jedoch am Ende des zweiten Aktes auf die Bühne und berichtet dem Vater und einem Freund, wie sie sie kurz darauf gefunden hat: „Ach! das gnädige Fräulein lag in Ohnmacht, als ich in's Zimmer trat, und hatte diesen Brief in der Hand! (diesen Brief übergebend) ganz sinnlos lag sie am Boden! – Ich rief um Hilfe, versuchte alle Mittel, sie wieder ins Leben zurück zu bringen, endlich gelang es mir, sie schlug die Augen wieder auf – sah mich starr an, nannte mich treulos, und sank in die vorige Stellung wieder zurück! Endlich brachten wir sie zu Bette, nun scheint sie zu schlummern [...]“<sup>1</sup> Katinka ist zu Beginn des dritten Aktes aber schon wieder bei Bewusstsein. In den ersten beiden Szenen hat sie große Redeanteile. Lediglich der Umstand, dass sie beim Gehen von ihrem Kammermädchen unterstützt werden muss, deutet auf einen schlechten Gesundheitszustand hin. Sehr deutlich wird hingegen ihr schlechter Gemütszustand. Mit klaren Worten bringt Katinka zum Ausdruck, dass sie ihren Lebenswillen verloren hat: „[...] noch liebt mein Herz den Verräther – (heftig bewegt) Aber bald, bald hoffe ich überstanden zu haben – [...] Wollte Gott! daß ich nicht mehr aufstehen dürfte, um ewig ruhen zu können –“<sup>2</sup> Sie zeigt in diesen Szenen eine ähnliche Todessehnsucht, wie sie bei den weiblichen Figuren beobachtet wurde, die aus Schmerz über den Tod ihres Geliebten sterben. Auch finden sich die üblichen Verweise auf das eigene Herz. „[...] bald werde ich deiner Hülfe auf immer entbehren können! Hier! (aufs Herz zeigend) Hier schlägts so mat, und mein Kopf – o! da ist's so wüßt! so öde!“<sup>3</sup>, sagt sie zu ihrem Kammermädchen, und kurz darauf im Gespräch mit dem Freund des Vaters, der ihr den

---

<sup>1</sup> Der Scheintodt. S. 39.

<sup>2</sup> Ebd., S. 45.

<sup>3</sup> Ebd., S. 41.

Brief übergeben hat: „Eben sie mußten meinem Herzen wider ihren Willen die tiefste Wunde versetzen.“<sup>1</sup>

Am Ende der zweiten Szene geht Katinka ab und tritt in diesem Akt nicht mehr auf. Durch jenen Freund des Vaters wird das Publikum in der Mitte des Aktes über ihren sich verschlechternden Gesundheitszustand in Kenntnis gesetzt: „Rhinozeros von einem Vater du! – Liegt das arme Fräulein da beynahe zum Sterben, die Gesundheit marschirt in Dupplirschritten von ihr weg – sieht, daß ihr sein Projekt den Tod bringt! – Und bleibt unerbittlich!“<sup>2</sup> In der letzten Szene des Aktes schließlich wird dem Vater die Nachricht vom Tod seiner Tochter durch einen Arzt überbracht, der sich offenbar in der Zwischenzeit um sie gekümmert hat: „[...] alle meine angewandten Mittel waren fruchtlos – nun ist auch das letzte Zeichen eines noch vorhandenen Lebens – nämlich das warme Fleckchen am Herzen verschwunden – und ich bringe die betrübte Nachricht – ihres wirklichen Todes!“<sup>3</sup> Dieser Arzt wird schon zwischen dem zweiten und dritten Akt gerufen, tritt aber nur in dieser einen Szene auf. Die glaubwürdige Vermittlung der Todesnachricht ist seine einzige Funktion im Stück. Der Hinweis auf das „warme Fleckchen am Herzen“ ist nicht nur ein weiterer Verweis auf das Herz, sondern deutet auch eine besonders gründliche Untersuchung der Lebenszeichen an, zu der andere Figuren ohne medizinische Kompetenz gar nicht in der Lage wären. Im Vergleich mit vielen anderen Todeszeichen, die wir in diesem Kapitel kennengelernt haben, ist seine Aussage somit ein durchaus überzeugendes Indiz, und sie bleibt nicht das einzige. Im vorletzten Auftritt des letzten Aktes wird dem Publikum auch noch die angebliche Leiche präsentiert, aufgebahrt in einem Sarg liegend. Die Todeszeichen dieses Stückes genügen somit den höchsten Ansprüchen, noch deutlichere sind bei einer Todesart ohne sichtbare Ursache kaum denkbar, wenn man von der Möglichkeit absieht, die Figur wie im *Thassilo* vorsichtshalber noch ein zweites Mal zu töten, um ganz sicher zu gehen. Dennoch erweisen sie sich in diesem Fall als trügerisch. In der letzten Szene erwacht Katinka plötzlich, sie wird daraufhin mit ihrem Geliebten vereint und alle werden miteinander ausgesöhnt. Kurz wird in dem allgemeinen Happy End auch noch des Arztes gedacht, der mit seiner Fehldiagnose alle Figuren in die Irre geführt hat:

„Katinka. [...] Aber lieber Vater! warum legte man mich denn da hinauf?

Delzeska. Weil man dich für todt hielt, und der Arzt es versicherte!

Katinka. O! der garstige Mann!“<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 44.

<sup>2</sup> Ebd., S. 50.

<sup>3</sup> Ebd., S. 59.

<sup>4</sup> Ebd., S. 76/77.

Anders als bei den zuvor behandelten angeblichen Todesfällen auf hoher See, die dazu dienen eine totgeglaubte Figur mehr oder weniger überraschend auftreten lassen zu können, handelt es sich bei diesem Scheintod aber nicht um ein dramaturgisches Täuschungsmanöver. Den deutlichsten Todeszeichen zum Trotz dürfte dem Publikum die ganze Zeit über klar sein, dass es sich nur um einen Scheintod handelt, denn der Titel des Stückes lässt in dieser Beziehung wenig Deutungsspielraum übrig. Hinzu kommt, dass die Genrebezeichnung „Original-Schauspiel“ schon erwarten lässt, dass das Stück kein tragisches Ende aufweist. Die Todeszeichen dienen also nur zur Täuschung der Figuren, nicht der Zuschauer bzw. Leser. Damit verstößt das Stück zwar insofern gegen die Konvention, als Zeichen wie die hier verwendeten normalerweise verlässlich den Tod einer Figur anzeigen, tut dies aber in so durchsichtiger Art, dass der Verstoß nichts Irreführendes an sich hat. Der einzige andere Fall mit ähnlich starken und dennoch irreführenden Todeszeichen in der untersuchten Stichprobe ist Schmieders *Gestorben und Entführt*, das allerdings nicht von einem Scheintod handelt, sondern von einer absichtlichen Täuschung. Eine Ehefrau will mit ihrem Liebhaber fliehen und versucht deshalb ihrem Mann den Tod vorzutäuschen. Entsprechend große Mühe gibt sie sich bei der Manipulation der Todeszeichen. Sie besorgt sogar einen Sarg mit einer falschen Leiche aus Wachs. Der Betrug fliegt erst auf, als der Ehemann den falschen Leichnam berührt. Auch hier ist die Erwartungshaltung des Publikum bereits durch die Andeutung im Titel und die Genrebezeichnung „Lustspiel mit Gesang“ vorherbestimmt, zudem ist das Publikum vor der Vortäuschung des Todes darüber informiert, dass die Ehefrau mit ihrem Liebhaber fliehen möchte, wenngleich es die Details des Plans nicht kennt.

In *Der Scheintodt* erfüllt der Scheintod nicht die Funktion einer überraschenden Wendung, sondern fungiert als retardierendes Moment. Kurz bevor der Arzt am Ende des dritten Aktes mit der Todesnachricht die Bühne betritt, hat der Vater sich nämlich bereits von seinem Freund dazu überreden lassen nachzugeben und seiner Tochter ihren Willen zu lassen. Durch den Scheintod wird das glückliche Ende, das bereits an dieser Stelle hätte eintreten können, lediglich einen weiteren Akt hinausgezögert. Dem Titel des Stückes zum Trotz ist er für den Handlungsverlauf also gar nicht von entscheidender Bedeutung. Anders ist dies in Holteis Schauspiel *Des Greises Gattin oder Der Brunnenarzt*, das im Abschnitt „Krankheiten, Hunger und Durst“ bereits erwähnt wurde.<sup>1</sup> Hier wird eine junge Adlige mit dem alten Hofmarschall, dem im Titel erwähnten Greis, verheiratet und dadurch von ihrem Geliebten getrennt, einem jungen, bürgerlichen Arzt, dessen Patientin sie ist. Der Scheintod tritt am Ende des zweiten von fünf Akten ein. Eine Überprüfung der Lebenszeichen ist in diesem Fall kaum vorhanden

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 74.

oder wird jedenfalls nicht auf der Bühne dargestellt. Die auf dem Bett liegende Figur sinkt nach ihren vermeintlich letzten Worten lediglich zurück, woraufhin ihr Ehemann, ohne sie auch nur berührt zu haben, sofort zu wissen glaubt: „Sie stirbt.“<sup>1</sup> Zwei andere Figuren berühren sie zwar, aber nicht auf eine Weise, die man als medizinische Untersuchung bezeichnen könnte. Die eine Figur gibt ihr lediglich einen Kuss auf die Stirn, fühlt sich hierdurch aber doch zu der Feststellung berechtigt: „Sie ist hinüber!“<sup>2</sup> Die andere küsst ihr die Hand. Ein Arzt ist in dieser Szene nicht anwesend. Wenig später hört man „das Todtenglöcklein läuten“<sup>3</sup> und zu Beginn des dritten Aktes ist die Scheintote auch schon bestattet.

Zu ihrem Glück wird ihr Sarg lediglich in die Familiengruft gebracht und nicht begraben. So kann sie im dritten Akt leicht durch jenen jungen Arzt befreit werden. Dieser hegt nämlich sofort Zweifel an ihrem Tod, obwohl er von ihrer Krankheit nur aus einem Brief erfährt: „Die Schilderung ihrer Krankheit, wie sie in diesen Zeilen enthalten, sey sie noch so unvollkommen, mir kann es nicht entgehen: Ihr Tod ist zweifelhaft. Jener oftmals wiederkehrende ekstatische Zustand – ich besinne mich auf etwas Aehnliches, während meines letzten Besuches bei ihr“<sup>4</sup>. Sein Verdacht stützt sich also in erster Linie auf seine Kenntnis ihrer Krankengeschichte. Zusätzlich kann er auf Erfahrungen seines Vaters zurückgreifen, der in seiner ärztlichen Laufbahn mit einem ähnlichen Fall zu tun hatte: „Du, der mir Lehrer war, Freund und Vorbild, theuerster Vater, ist es Deine Stimme, die mir zuruft: »ein todesähnlicher Schlaf war das Ende ihres Leidens; im Sarge ist sie genesen, und aus dem Grabe soll sie dem Leben entgegenblühen?“<sup>5</sup> Nicht durch eine gründliche Untersuchung, sondern aufgrund seiner besonderen Kompetenz durch sein generationenübergreifendes Wissen und seine Bekanntheit mit der Kranken ist es dem Arzt möglich den Schein zu durchschauen. Die sonst üblichen Todeszeichen spielen in diesem Stück also kaum eine Rolle, denn der Arzt ist so kompetent, dass er sie nicht benötigt, die übrigen Figuren hingegen so inkompetent, dass sie nach ihnen zu fragen vergessen.

Die Bestätigung, dass der Arzt mit seinem Verdacht richtig gelegen hat, lässt im Stück allerdings auf sich warten, denn am Ende des dritten Aktes schafft dieser seine noch immer leblose Geliebte lediglich heimlich fort. Der Moment, in dem sie dem Publikum zum ersten Mal lebend präsentiert wird, wird zum Zweck der Spannungssteigerung lange hinausgezögert.

---

<sup>1</sup> Holtei: Des Greises Gattin oder Der Brunnenarzt. S. 165.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Ebd., S. 168.

<sup>5</sup> Ebd.

Erst am Ende des vierten Aktes tritt sie auf. Der Arzt hat sie inzwischen in ein entferntes Dorf gebracht, um dort ein neues Leben mit ihr beginnen zu können. Durch weitere Verwicklungen im vierten Akt wird das glückliche Ende noch einmal hinausgezögert, bevor es schließlich im fünften Akt doch möglich gemacht wird. Der Scheintod und dessen Aufdeckung stehen als zentraler Wendepunkt in der Mitte des Stückes. Sie geben dem Arzt die Gelegenheit seine Geliebte aus ihrer gegenwärtigen Ehe zu entführen. Das Stück ist damit einer der ganz wenigen Fälle im untersuchten Zeitraum, in dem eine Figur die Kompetenz zur Deutung von Todeszeichen zu ihrem eigenen Vorteil nutzen kann.

Damit erfüllt der Scheintod in diesem Stück vor allem auf der Handlungsebene dramaturgische Funktionen. Sein Potential zur Täuschung des Publikums wird hingegen auch hier nicht ausgeschöpft. Zwar erscheint der tatsächliche Tod der Figur durchaus als möglich und das Publikum wird, wie gesagt, lange im Unklaren gelassen, um Spannung zu erzeugen. Es wird aber nicht versucht die Zuschauer durch den Einsatz normalerweise verlässlicher Todeszeichen in die Irre zu führen.<sup>1</sup> Stattdessen wurde schlicht auf die üblichen Todeszeichen verzichtet. Ein erfahrenes zeitgenössisches Theaterpublikum, für das Täuschungen bei schwachen Todeszeichen nicht ganz neu sein dürften, kann deshalb durchaus selbstständig auf den Verdacht geraten, dass es mit dem Tod vielleicht nicht seine Richtigkeit hat, zumal er für den Tod einer Hauptfigur außergewöhnlich früh im Stück eintritt.<sup>2</sup>

Derartige Gründe den Tod anzuzweifeln hat das Publikum bei Klingemanns *Die Wittve von Ephesus* zwar nicht, doch auch in diesem Stück findet keine Überprüfung der Lebenszeichen statt. Der Grund hierfür ist, dass Telamon zu Beginn des Stückes bereits scheintot und bestattet ist. Seine Ehefrau Antiphila trauert in dem Grabgewölbe, in dem das gesamte Stück spielt, an seinem Sarg. Wiederholt gibt sie im Verlauf des Stückes zu verstehen, dass sie ihrem Mann in den Tod folgen möchte, wie dies auch im vorigen Abschnitt bei einigen jener weiblichen Figuren beobachtet wurde, die aus Trauer um ihren Geliebten sterben. Das einaktige Lustspiel parodiert allerdings lediglich das Verhalten, das man von Liebenden in tragischen Stücken kennt. Anhand der Kommentare der Dienerin Mysis wird schon früh im Stück deutlich, dass der Schein trügt: „Der gute Herr, vorher hat sie ihn oft geplagt, / Und jetzt, wie liebt sie ihn, nun er kein Wort mehr sagt!“<sup>3</sup> Einem Hauptmann, der eigentlich im Freien drei gekreuzigte Feinde bewachen sollte, sich aber vor dem schlechten Wetter in das Grabgewölbe flüchtet, gelingt es recht schnell die junge Witwe von ihrer Trauer abzubringen.

---

<sup>1</sup> Hinsichtlich des Lesepublikums liegt ein solcher Täuschungsversuch hingegen zumindest im Ansatz vor. Siehe unten, S. 118.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu das Kapitel „Struktur“, unten S. 126.

<sup>3</sup> Klingemann: *Wittve von Ephesus*. S. 139.

In dem Moment, als sich die beiden küssen, tritt jedoch der Diener des Hauptmanns auf und berichtet, dass einer der Gekreuzigten befreit worden und geflohen sei. Für den Hauptmann könnte dies die Todesstrafe bedeuten, da er seinen Posten verlassen hat. Aber Mysis hat eine Idee: Sie schlägt vor, den toten Ehemann statt des Gefangenen ans Kreuz zu schlagen, um die Flucht zu vertuschen. Nach anfänglichem Zögern willigt Antiphila ein. Nun wird der Sarg geöffnet und der vermeintliche Leichnam Telamons herausgehoben. Als dieser vom Diener des Hauptmanns „so in den Armen gehalten wurde, daß er aufrecht auf den Füßen“ steht, öffnet er die Augen und fragt: „Wohin?“<sup>1</sup> Nun bricht Panik aus. Mysis und der Diener ergreifen die Flucht, denn wie Antiphila halten sie den Erwachten für einen Geist. Letztere wirft sich vor ihm auf die Knie, bittet ihn wortreich um Verzeihung dafür, seine Ruhe gestört zu haben, und gesteht in ihrer Angst so ziemlich alles, was seit Beginn des Stückes vorgegangen ist. Erst ein paar Seiten später gelingt es Telamon seine Frau davon zu überzeugen, dass es sich bei seinem angeblichen Tod nur um einen vorübergehenden „Krampffzufall“ gehandelt hat. Die Reaktion Antiphilas auf diese Nachricht ist verhalten. „Du lebst gewiß – o Glück!“, sagt sie „mit gezogener Stimme“<sup>2</sup>. Telamon indessen reagiert vorwurfsvoll auf die Nachricht, dass er bereits zwei Tage tot gewesen sein soll: „Da eiltest du, mein Kind, mit der Bestattung sehr!“<sup>3</sup> Überzeugende Argumente dafür, weshalb sie mit so großer Sicherheit vom Tod des Ehemannes ausgegangen ist, kann Antiphila nicht anführen. „Ich selber sah dich todt –“, sagt sie lediglich, was Telamon mit einem knappen „Da täuschte dich der Schein –“ entkräftet.<sup>4</sup> Von einer genaueren Überprüfung des Todes, die über den Augenschein hinausgeht, ist nicht die Rede. So entsteht der Eindruck, dass es sich bei Antiphilas Annahme wenigstens zum Teil um Wunschdenken gehandelt hat. Der auferstandene Ehemann beschließt das Stück mit folgender Rede:

„Doch sollte es der Tod zum zweyten Mahl verfügen,  
So laß mich mindestens acht volle Tage liegen!  
Zwey Tage sind zu früh! Das will ich allen Frauen,  
Auch außer Ephesus, als Regel anvertrauen;  
Denn ist der Tod nur Schein, so läuft der Mann Gefahr,  
Ein unbekannter Freund stellt seine Leiden dar,  
Und rührt der Witwe Herz; – was helfen späte Klagen!

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 187.

<sup>2</sup> Ebd., S. 190.

<sup>3</sup> Ebd., S. 193.

<sup>4</sup> Ebd., S. 190.

Der Ehemann erwacht – und ist an's Kreuz geschlagen!“<sup>1</sup>

Die Auferstehung des Toten mag für das Publikum in diesem Stück etwas überraschender kommen als etwa in *Der Scheintodt*. Dass Telamon noch am Leben sein könnte, wird vor seinem Erwachen nicht angedeutet und auch der Titel des Stückes deutet eher auf das Gegenteil hin. Zwar handelt es sich bei der Geschichte der Witwe von Ephesus um einen bekannten antiken Stoff, in anderen Versionen ist der Ehemann jedoch tatsächlich tot und wird gekreuzigt.<sup>2</sup> Gerade Leser bzw. Zuschauer, die mit dem Stoff vertraut sind, dürften daher vom Ende dieses Stückes überrascht werden. Ähnlich wie Holteis *Des Greises Gattin oder Der Brunnenarzt* setzt aber auch dieses Stück kaum Todeszeichen ein, um das Publikum zu täuschen. Der Umstand, dass die betreffende Figur im Sarg liegt und betrauert wird, muss hier als Indiz genügen. Von der sich in einem solchen Fall bietenden Möglichkeit, den Tod durch eine genauere Untersuchung zu bestätigen, wird kein Gebrauch gemacht.

Weshalb die Dramatiker in beobachteten Fällen das Potential zur Irreführung des Publikums, das der Scheintod besitzt, nicht voll ausnutzen, ist schwer zu beantworten. Bei Klingemanns Stück mag dies bis zu einem gewissen Grad der Kürze geschuldet sein, denn hier beginnt das Stück erst lange nach dem Punkt, an dem man eine Überprüfung der Lebenszeichen erwarten könnte. In den übrigen Fällen scheint eine überzeugende Täuschung zu erschaffen für die Dramatiker schlicht keine Priorität gehabt zu haben. Holtei jedenfalls lässt im Vorwort zur 1845 veröffentlichten Ausgabe des Stückes erkennen, dass er sich in erster Linie von den Charakteren der Figuren eine positive Wirkung auf das Publikum erhofft. Dem Scheintod scheint er keine besondere Bedeutung beizumessen, er bleibt im Vorwort unerwähnt.<sup>3</sup> Ebenso schwer lässt sich die Frage beantworten, weshalb überhaupt so wenige Dramatiker den Scheintod benutzt haben, wo es doch, wie wir bereits gesehen haben, durchaus Stücke gibt, die es auf die Täuschung des Zuschauers abgesehen haben. Von den drei in diesem Abschnitt behandelten Stücken ist lediglich dasjenige Holteis Teil der untersuchten Stichprobe, weitere vergleichbare Fälle gibt es in ihr nicht. Einen möglichen Grund hierfür liefert die Beobachtung, dass in Lustspielen Todesfälle tendenziell lieber in die Vorgeschichte des Stückes verschoben und nicht zu einem Teil der Handlung gemacht werden.<sup>4</sup> Der Scheintod kann sein Täuschungspotential jedoch nur voll entfalten, wenn er Teil der Handlung ist und mit entsprechenden Todeszeichen ausgestattet wird. In die Vorgeschichte verbannt, wie in der *Wittwe von Ephesus*, hat er anderen Todesarten nicht mehr viel voraus, weil die Überprüfung

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 193/194.

<sup>2</sup> Siehe etwa Petronius; Gröninger (Übers.): *Satyricon* samt Nodots Ausfüllung. Berlin 1796. S. 181.

<sup>3</sup> Holtei: *Des Greises Gattin oder Der Brunnenarzt*. S. 157.

<sup>4</sup> Dies wird im Kapitel *Struktur* noch näher behandelt. Siehe unten, S. 126.



der Lebenszeichen dann nicht Teil des Stückes ist. Dies wäre aber kein Hindernis für die Verwendung des Scheintods in ernsten Stücken. Natürlich lässt sich auch nicht ausschließen, dass die festgestellte Seltenheit der zufälligen Auswahl der Stichprobe geschuldet ist. Dennoch handelt es sich um einen bemerkenswerten Befund angesichts der Tatsache, dass der Scheintod im untersuchten Zeitraum außerhalb des Theaters ein vieldiskutiertes Phänomen ist.<sup>1</sup>

#### 2.3.12. Tod durch übernatürliche Wesen

Häufiger als der Scheintod ist in der untersuchten Stichprobe der Tod durch übernatürliche Wesen. Hiermit ist keine Beeinflussung des Schicksals der Menschen durch überirdische Kräfte gemeint, die eventuell indirekt den Tod einer Figur herbeiführt, sondern die direkte Verursachung eines Todesfalls durch übernatürliche Wesen. Allein in den in der Stichprobe enthaltenen Trauerspielen und Tragödien kommen in vier Stücken Hauptfiguren auf diese Weise ums Leben. Bei zwei dieser Stücke handelt es sich um Faust-Dramen. In diesen ist es nicht ungewöhnlich, dass Faust am Ende vom Teufel mit in die Hölle genommen wird. Da die Faust-Dramen des untersuchten Zeitraums im Abschnitt *Letzte Worte und Sterbemonologe* des Kapitels *Sprechakte* noch ausführlich behandelt werden, gehe ich hier nicht näher auf diese Stücke ein. An dieser Stelle genügt es festzustellen, dass sich weitere Todeszeichen wohl erübrigen, wenn eine Figur unter Feuer, Donner und Blitzen gemeinsam mit dem Teufel im Boden versinkt. Dies trifft sowohl auf die Titelfigur in Klingemanns *Faust* als auch auf Don Juan in Grabbes *Don Juan und Faust* zu.

Faust wird im letztgenannten Stück allerdings nicht sichtbar mit in die Hölle genommen. Da der Teufel, der in der Gestalt eines Ritters auftritt, sich nach ihm noch um Don Juan kümmern muss, erdrosselt er ihn nur und sagt dabei zu den ihm dienenden Geistern: „Mit ihm zum tiefsten Pfuhl! / Häuft brennende Oelberge, wär’ auch der / Von Zions Stadt darunter, Feuerberge, / Häuft über seine Seel’! – Den Körper laßt / Nur liegen! – Macht es gut, ihr Geister – Bald / Komm’ ich mit Don Juan ihm nach!“<sup>2</sup> Die Leiche wird anschließend von Don Juans Diener beiseite geschafft, eine Überprüfung der Lebenszeichen findet nicht statt. Durch die Worte des Teufels verfügt das Publikum jedoch über die Aussage einer Figur, deren Autorität in dieser Frage kaum Raum für Zweifel übrig lässt. Dem Teufel ist zuzutrauen, dass er über die nötige Kompetenz verfügt zu wissen, wann eine Figur tot ist, auf sein Urteil ist insofern Verlass. Ähnliches trifft auch auf Grillparzers *Ahnfrau* zu, deren Geist erst von

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu beispielsweise Rüve, Gerlind: Scheintod. Zur kulturellen Bedeutung der Schwelle zwischen Leben und Tod um 1800. Bielefeld 2008.

<sup>2</sup> Grabbe: Don Juan und Faust. S. 206/207.

seinem Fluch erlöst wird, wenn ihre letzten Nachkommen verstorben sind. Wenn die Ahnfrau also am Ende des Stückes mit den Worten „Nun, wohlan! es ist vollbracht!“<sup>1</sup> das Ende des Fluches verkündet, so kann man sich sicher sein, dass die beiden letzten Nachkommen, Bertha und Jaromir, tatsächlich tot sind, auch wenn die Todeszeichen zuvor äußerst schwach ausfallen. Der Tod Berthas wird nicht auf der Bühne dargestellt, in der letzten Szene wird lediglich ihre Leiche im Sarg liegend gezeigt. Wie und woran sie gestorben ist, erfährt man nicht. Jaromir hingegen stirbt auf offener Bühne ungefähr eine Seite vor dem Fallen des Vorhangs. Als er die Ahnfrau berührt, schreit er auf, „taumelt zurück, wankt mit gebrochenen Knien einige Schritte, und sinkt dann an Berthas Sarge nieder.“<sup>2</sup> Die Ahnfrau deckt anschließend die beiden Leichen zu. Es kann hier nur angenommen werden, dass es die Berührung der Ahnfrau ist, die Jaromir tötet, denn explizit gesagt wird dies nicht. Da aber keine anderen möglichen Todesursachen erkennbar sind, ist die Annahme naheliegend. Der Kastellan, der zusammen mit einem Hauptmann und mehreren Soldaten in diesem Moment in das Grabgewölbe stürmt, tritt nach dem Verschwinden der Ahnfrau an die Leichen heran, blickt unter die Decke, die über sie gelegt wurde, und verkündet unter Tränen: „Todt!“<sup>3</sup> Durch mehr als den bloßen Augenschein scheint er dies nicht zu überprüfen, aber angesichts der offensichtlichen Erfüllung des Fluches ist dies auch nicht mehr nötig, trotz des Umstandes, dass es ähnlich wie beim Tod aus psychischem Schmerz keine oberflächlich erkennbaren Todesursachen gibt.

Der vierte Fall schließlich stammt aus Immermanns *Cardenio und Celinde*. Celinde erscheint hier der Geist des Marcellus, für dessen Tod sie verantwortlich ist, und sagt zu ihr: „Mich ruft der Herr, und schickt mich dir entgegen, / Den Sündenpfad der Sünd’rin zu verlegen.“ Celinde wankt daraufhin zunächst und stirbt schließlich mit den an Cardenio gerichteten Worten: „Dahin! – reiße mir das Mieder auf – ich sterbe – / Der Ritter – Mord – die Tyche – Zauberei – / Du – Liebestrank –“<sup>4</sup> Nur der erste Vers dient dazu ihren Gesundheitszustand zu vermitteln, den Rest der wenigen Augenblicke verwendet Celinde auf den Versuch durch ein Geständnis ihrer Sünden ihr Gewissen zu erleichtern. In ihrem Fall findet durch Cardenio eine vergleichsweise ausführliche Überprüfung der Lebenszeichen statt: „In Ohnmacht? – Nein – ’s ist mehr, das Herz steht still, / Und Nas’ und Lipp’ ist kalt. – Todt also, tod!“<sup>5</sup> Es wird also sowohl der Herzschlag als auch der Atem überprüft, bevor vom Tod der Figur ausgegangen wird. Zwar könnte man auch in diesem Fall dem Geist eine ähnliche Kompetenz bei der

---

<sup>1</sup> Grillparzer: Ahnfrau. S. 131.

<sup>2</sup> Ebd., S. 130.

<sup>3</sup> Ebd., S. 131.

<sup>4</sup> Immermann: Cardenio und Celinde. S. 155.

<sup>5</sup> Ebd.

Feststellung des Todes zutrauen wie der Ahnfrau oder dem Teufel, aber dessen Worte bleiben sehr vage und interpretationsbedürftig. Erst durch den weiteren Verlauf wird erkennbar, dass es der Tod Celindes ist, den er verkündet und wohl auch verursacht. Letzteres kann man, wie schon in der *Ahnfrau*, lediglich annehmen, da Andeutungen möglicher anderer Todesursachen fehlen. Aussagen von Figuren über ihren eigenen Tod, wie hier durch Celindes „ich sterbe“, sind, wie bereits gesagt, ohnehin stets problematisch. Selbst wenn man dem Urteil der betreffenden Figur vertraut, sind sie doch nicht geeignet den genauen Todeszeitpunkt zu markieren, da die sprechende Figur offensichtlich während ihrer Aussage noch lebt. Auch hier spricht Celinde nach ihrem „ich sterbe“ noch weiter und zumindest für das Theaterpublikum, das die in der Regieanweisung getroffene Feststellung „Sie stirbt“ nicht sehen kann, spricht nichts dagegen, dass sie sich auch im weiteren Verlauf noch einmal zu Wort melden könnte. So muss Cardenio Celindes Tod feststellen und er tut dies auf eine Weise, die kaum Zweifel übrig lässt.

Insgesamt ist also festzustellen, dass bei durch übernatürliche Wesen verursachten Todesfällen der Tod der betreffenden Figur vergleichsweise sicher erscheint. Grund hierfür ist die Kompetenz, die man jenen Wesen bei der Feststellung des Todes zutrauen kann. Damit diese zum Tragen kommen kann, müssen sie aber durch ihre Aussagen oder durch sonstige Zeichen deutlich erkennbar auf den Tod der Figur hinweisen. Geschieht dies nicht, werden ebenso deutliche Todeszeichen benötigt wie bei jedem anderen Todesfall, bei dem eine physische Todesursache oberflächlich nicht zu erkennen ist.

## **2.4. Todeszeichen in Lesedramen**

Bislang ging es vor allem darum, wie im Hinblick auf die Gegebenheiten der Bühne das Publikum vom Tod einer Figur überzeugt werden kann und welchen Einfluss dies auf die Gestaltung von für die Aufführung bestimmten dramatischen Texten hat. Richtet sich ein Drama lediglich an Leser, gelten andere Maßstäbe hinsichtlich der Todeszeichen. Über die bühnentechnischen Möglichkeiten und die Grenzen von Todesdarstellungen braucht der Dramatiker sich hier keine Gedanken zu machen. Zudem sind manche Formen von Gewaltdarstellung, die auf offener Bühne eventuell als geschmacklos gelten würden oder schlicht technisch zu schwer zu realisieren sind, in Lesedramen problemlos möglich.

Ein gutes Beispiel hierfür sind die Dramen Christian Dietrich Grabbes. In dessen *Napoleon* etwa werden Gliedmaßen abgetrennt und einem unglücklichen Soldaten wird, wie oben bereits erwähnt, der Kopf von einer Kanonenkugel abgerissen, und zwar nicht etwa neben, sondern auf der imaginären Bühne. Grabbe ist zugegebenermaßen eine Ausnahmegestalt unter

den Dramatikern seiner Zeit. Die Möglichkeiten, die er in seinen Werken genutzt hat, hätten aber prinzipiell auch anderen Dramatikern offen gestanden. Von ihnen Gebrauch gemacht haben allerdings nur wenige, und wenn, so werden die Stücke meist unter Pseudonym oder anonym veröffentlicht, wie etwa Holteis *Don Juan* (1834). Dieses Stück zählt allerdings nicht nur aufgrund seiner Gewaltdarstellung, sondern auch wegen seiner politischen Botschaften und seiner für damalige Verhältnisse freizügigen Darstellung von Sexualität, einschließlich Homosexualität, zu den gewagtesten Lesedramen des untersuchten Zeitraums. Gerade dieses Beispiel illustriert sehr gut, wie viel mehr sich ein Autor in einem Lesedrama im Vergleich zu einem Bühnenstück selbst in der Zeit strenger Zensur nach den Karlsbader Beschlüssen von 1819 erlauben konnte, vorausgesetzt, man wusste die gesetzlichen Bestimmungen auszunutzen.

Laut den Karlsbader Beschlüssen mussten in allen Staaten des Deutschen Bundes sämtliche Texte vor der Veröffentlichung von der jeweiligen Zensurbehörde überprüft werden, allerdings nur, wenn sie nicht länger als 20 Bogen, d.h. 320 Seiten, waren.<sup>1</sup> Dieser Umstand wurde von Schriftstellern und Verlagen häufig ausgenutzt, indem sie etwa mehrere Texte zu langen Anthologie verbanden oder ihre Werke mit umfangreichen Anhängen versahen, um auf diese Weise auf die nötigen 21 Bogen zu kommen.<sup>2</sup> Ein besonders offensichtliches Beispiel hierfür liefert die von Karl Heinzen unter dem Titel *Mehr als zwanzig Bogen* veröffentlichte Sammlung von Aufsätzen. „Der Unterzeichnete hat sich demnach entschlossen, der Censur gar nichts mehr, oder nur so wenig als möglich noch zu überliefern und Dasjenige, worauf er einigen Werth legt, in bunter Reihe von Zeit zu Zeit durch Zwanzig-Bogen-Schriften zu veröffentlichen“<sup>3</sup>, schreibt Heinzen im Vorwort des Buches. Auch Holteis *Don Juan* kommt mit 336 Seiten auf 21 Bogen, mehrere Dramen Grabbes weisen eine ähnliche hohe Seitenzahl auf. Texte dieser Länge waren lediglich der Nachzensur unterworfen, konnten also zunächst ohne Prüfung veröffentlicht werden. Auch im Nachhinein hatten Verleger und Autoren langer Texte nicht unbedingt mit Konsequenzen zu rechnen, denn die Karlsbader Beschlüsse enthielten keine genauen Bestimmungen, wie eine solche Nachzensur auszusehen hatte, weshalb ihre Durchführung weitestgehend der Willkür der

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu Siemann, Wolfram: *Vom Staatenbund zum Nationalstaat. Deutschland 1806-1871*. München 1995. S. 221. Als Grund für diese Klausel gibt Siemann an, dass man offenbar die Ansicht vertrat, das einfache Volk würde Schriften dieser Länge ohnehin nicht lesen.

<sup>2</sup> Vgl. Houben, Heinrich Hubert: *Polizei und Zensur*. Paderborn 2013. S. 95; Žmegač, Viktor (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Band I/2. 4. Auflage. Weinheim 1996. S. 279.

<sup>3</sup> Heinzen, Karl: *Mehr als zwanzig Bände*. Darmstadt 1845. S. III/IV.

jeweiligen Behörden unterworfen war.<sup>1</sup> Es ist heute kaum noch nachzuvollziehen, in welchem Staat unter welchen Umständen ein längerer Text einer strengen Nachzensur unterworfen war. Viele Faktoren mögen hierbei eine Rolle gespielt haben. Tatsache ist jedoch, dass mehrere kleinere Staaten sich den Karlsbader Beschlüssen überhaupt nur auf Druck Preußens und Österreichs beugten und an einer strengen Zensur gar nicht interessiert waren.<sup>2</sup> In solchen Staaten dürfte der vorhandene Spielraum in vielen Fällen genutzt worden sein, um auf eine Nachzensur gänzlich zu verzichten.

Texte, die der Zensur entgehen sollten, wurden zudem zum Teil mit falscher Verlags- und Ortsangabe veröffentlicht. Dies wurde sowohl in der Zeit vor als auch nach den Karlsbader Beschlüssen praktiziert.<sup>3</sup> Es wurde in solchen Fällen ein Ort in einem anderen deutschen Staat oder besser noch im Ausland gewählt, auf den die Zensurbehörde des Staates, in dem der Text tatsächlich in den Buchhandel gelangte, keinen Einfluss hatte. Holteis *Don Juan* etwa erschien bei Otto Wigand in Leipzig, auf der Titelseite jedoch steht die Ortsangabe „Paris“, als Verlag wird „Pierre Marteau“ genannt. Letzteres zeugt von besonderer Dreistigkeit, denn diese Verlagsangabe bzw. ihr deutsches Äquivalent „Peter Hammer“ wurde schon seit dem 17. Jahrhundert von Verlegern verwendet, die die Zensur umgehen wollten. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde daraus ein allgemein bekannter Running Gag, dessen sich zahlreiche Verleger bedienten, zuletzt Hoffmann und Campe im Jahr 1848, kurz vor der Aufhebung der Karlsbader Beschlüsse.<sup>4</sup> Wer also diese Verlagsangabe verwendet, will seine Absicht die Zensur zu umgehen nicht einmal mehr verschleiern. Dass Verleger sich in dieser Weise über die Zensurbehörden lustig machten, zeigt, wie verbreitet derartige Praktiken zu dieser Zeit waren.

Obwohl Lesedramen also unter gewissen Umständen einige Freiheiten vonseiten der staatlichen Zensur genießen, machen sich hinsichtlich der Todesdarstellung doch nur wenige unter ihnen gänzlich frei von den Konventionen, die auch für Bühnenstücke gelten. Zum Teil mag dies daran liegen, dass einige als Lesedramen konzipierte Stücke in der Hoffnung veröffentlicht werden, irgendwann einmal und mit einigen Änderungen doch noch den Weg

---

<sup>1</sup> Vgl. Weber-Fas, Rudolf: Epochen deutscher Staatlichkeit. Vom Reich der Franken bis zur Bundesrepublik. Stuttgart 2006. S. 80.

<sup>2</sup> Siehe Löffler, Dietrich: Literarische Zensur. In Franzmann, Bodo (Hg.): Handbuch Lesen. München 1999. S. 339/340.

<sup>3</sup> Zur Zeit vor den Karlsbader Beschlüssen siehe beispielsweise Butterkeit, Helge: Zensur und Öffentlichkeit in Leipzig 1806 bis 1813. Berlin 2009. S. 155/156. Zur Zeit nach den Karlsbader Beschlüssen siehe Pürer, Heinz; Raabe, Johannes: Presse in Deutschland. 3., völlig überarbeitete u. erweiterte Auflage. Konstanz 2007. S. 62.

<sup>4</sup> Siehe hierzu und auch zu dem tatsächlichen Verleger des *Don Juan* Houben: Polizei und Zensur. S. 41-43. Zur Verwendung der Verlagsangabe „Pierre Marteau“ bzw. „Peter Hammer“ siehe auch Butterkeit: Zensur und Öffentlichkeit in Leipzig 1806 bis 1813. S. 155/156.

auf die Bühne zu finden.<sup>1</sup> Aber auch ohne diese Hoffnung bleibt jedes Lesedrama mit der Vorstellung einer Bühne verbunden. Zu entscheiden, wie sehr sich die Möglichkeiten dieser imaginären Bühne von denen einer realen unterscheiden sollen, bleibt dem Dramatiker überlassen. Bei ein paar wenigen, wie etwa Grabbe, ist die Differenz groß. Die meisten aber gestehen sich nur so geringe Freiheiten zu, dass sie für einen mit den Gegebenheiten der Bühne nicht genau vertrauten Leser kaum zu erkennen sind. Selbst Dramatikern und Theaterkritikern fällt es manchmal schwer zu beurteilen, ob sie sich in einem Stück unerlaubte Freiheiten herausnehmen oder nicht. Friedrich von Heyden etwa wagt aufgrund seiner „geringen Kenntniß des Theaters, wie es eben ist“ gar nicht die Frage zu beantworten, ob „es [...] überhaupt rathsam sey, diesen Conradin auf die Bühne zu bringen“<sup>2</sup>. Heinrich Laube vertritt sogar die Meinung, es wäre „geradezu besser, wenn der Autor nicht so vertraut ist mit den herkömmlichen Hülfsmitteln: er mutet dann dem Regisseur Ungewöhnliches zu und setzt die leicht stockig werdende Maschine nach einer neuen Richtung in Gang.“<sup>3</sup> Karl Immermann bestreitet in der Vorrede zu seinem *Trauerspiel in Tyrol* (1827) vehement das Urteil seiner Kritiker, es würde sich bei seinen Stücken um reine Lesedramen handeln, die für die Bühne ungeeignet seien.<sup>4</sup> In seiner Zeit als Direktor des Düsseldorfer Stadttheaters (1834-1837) beweist er, dass er Recht hat.

Wie weit auch immer sie von den Bedingungen der realen Bühne entfernt sein mag, der Umstand, dass auch das Lesedrama von der Vorstellung einer Bühne ausgeht, auf der die Handlung dargestellt wird, hat zur Folge, dass die Situation des Lesers mit der des Zuschauers in einem wichtigen Punkt vergleichbar ist: Er kann nur wahrnehmen, was auf der imaginären Bühne stattfindet. Was außerhalb der Bühne geschieht, muss ihm wie dem Theaterpublikum durch die Berichte der Figuren und andere Indizien vermittelt werden. Aber selbst die Ereignisse auf der imaginären Bühne nimmt der Leser im Gegensatz zum Zuschauer nicht unmittelbar wahr, sondern nur durch die Vermittlung über Szenenbeschreibungen und Regieanweisungen, manchmal auch nur über Schlussfolgerungen, die er aus den Dialogtexten zieht. Regieanweisungen und Szenenbeschreibungen sind dabei gegenüber der optischen Wahrnehmung stets unterbestimmt. Sie können niemals alle Details des Bildes vermitteln, die der Zuschauer bei der Aufführung wahrnehmen würde. Auf der anderen Seite jedoch liefern Regieanweisungen häufig über den bloßen Augenschein hinausgehende Informationen und

---

<sup>1</sup> So z.B. Heydens *Conradin* oder Brentanos *Die Gründung Prags*. Siehe Heyden: *Conradin*. S. 319/320; Brentano, Clemens: *Die Entstehung und der Schluss des romantischen Schauspiels »Die Gründung Prags«*. In ders.: *Die Gründung Prags*. Norderstedt 2014. S. 8.

<sup>2</sup> Heyden: *Conradin*. S. 320.

<sup>3</sup> Laube: *Monaldeschi*. S. 35.

<sup>4</sup> Immermann: *Das Trauerspiel in Tyrol*. S. V-XIV.

nehmen dem Leser die Arbeit ab, seine optischen Wahrnehmungen selbst interpretieren zu müssen.

Als Beispiel seien die oft auffällig knappen Regieanweisungen Grabbes genannt. Wenn etwa im *Napoleon* (1831) das aufrührerische Volk einen Hauptmann der Gendarmerie an einen Laternenpfahl hängen will, übrigens eine Todesart, die in Bühnenstücken sehr selten auftritt, so ist „Er hängt“ und „Er stirbt.“, unterbrochen von einem kurzen „Ach!“ des Gehenkten, alles, was die Regieanweisung zu diesem Vorgang zu sagen hat.<sup>1</sup> Wie der Hauptmann so plötzlich an die Laterne kommt, wer ihn dort auf welche Weise und mit welchem Seil festgemacht hat, sind Fragen, die offen bleiben. Auch, wo das Volk überhaupt die notwendige Laterne findet, ob und wo auf der imaginären Bühne sich diese befindet<sup>2</sup> und wie viel von dem ganzen Vorgang zu sehen ist, sind Details, über die wir nichts erfahren. In einem Bühnenstück kann man in der Regel erwarten, dass die Regieanweisungen sich mit solchen Problemen beschäftigen, und an Heydens *Conradin* etwa sehen wir, dass selbst Lesedramen hierzu genaue Angaben enthalten können. Grabbe jedoch hat sich von solchen Konventionen vollständig gelöst, wie wenige Jahre später auch Holtei im *Don Juan* oder Büchner in *Dantons Tod* (1835). All diese Details, die Grabbe ausspart, könnte der Zuschauer im Theater mit eigenen Augen beobachten. Diese Wahrnehmung fehlt dem Leser. Dafür enthalten Grabbes knappe Regieanweisungen eine wichtige Information, die durch optische Eindrücke schwieriger zu vermitteln wäre: Der Hauptmann ist tot. Selbst wenn der Zuschauer im Theater die ganze Szene unverhüllt zu Gesicht bekäme, könnte er sich noch immer fragen, ob man ihn nicht noch von der Laterne abschneiden und wiederbeleben könnte. Das „Er stirbt“ der Regieanweisung hingegen lässt keinen Spielraum. Der optische Eindruck kann täuschen, die Regieanweisung nicht. Regieanweisungen und Szenenbeschreibungen legen eben nicht nur fest, was der Zuschauer wahrnimmt, sondern auch, was innerhalb des Stückes tatsächlich der Fall ist. Auf diese Weise konstituieren sie die Realität des Stückes. Das bedeutet: Wenn in der Regieanweisung steht „Er stirbt“, so kann dies per Definition nicht falsch sein, da die Regieanweisung selbst festlegt, was im Rahmen des Stückes wahr und falsch ist. Der Leser muss sich darauf verlassen können, dass die Regieanweisung ihn nicht täuscht und etwa in logischem Widerspruch zu späteren Regieanweisungen oder dem weiteren Verlauf des Dialogtextes steht, denn ansonsten kann ihm keine klare Vorstellung von den Vorgängen auf der imaginären Bühne vermittelt werden.

---

<sup>1</sup> Grabbe: *Napoleon oder Die hundert Tage*. S. 145/146.

<sup>2</sup> Die Szenenbeschreibung zu Beginn der Szene lautet lediglich: „Greveplatz in der Nähe der Laterne“. Siehe ebd., S. 126. Vgl. hierzu auch den Abschnitt „Richtplätze“ im Kapitel „Szenenbilder“, unten S. 349.

Tatsächlich sind solche Widersprüchlichkeiten in dramatischen Texten sehr selten und betreffen dann in der Regel nur Kleinigkeiten, sodass man von einem Versehen des Autors ausgehen kann. Fast nie tauchen sie im Zusammenhang mit dem Tod einer Figur auf. Allerdings können Doppeldeutigkeiten zu Missverständnissen führen. „Er/Sie stirbt“ beispielsweise ist eine im deutschen Drama des untersuchten Zeitraums sehr häufig verwendete Formel. Normalerweise wird so der genaue Zeitpunkt markiert, an dem der Tod der betreffenden Figur eintritt. Hin und wieder wird dadurch lediglich der Beginn des Sterbeprozesses angezeigt. So kann es passieren, dass eine Figur, die der Leser der herrschenden Konvention gemäß bereits für tot hält, doch noch einmal ein paar letzte Worte spricht. Auch wenn das „Er/Sie stirbt“ in der Regieanweisung nicht den genauen Todeszeitpunkt markiert, kann aber der baldige Tod der betreffenden Figur als gesichert gelten. Mehr als einige Worte liegen nie zwischen einer solchen Regieanweisung und dem tatsächlichen Eintreten des Todes.

Einer der wenigen Fälle, in denen eine Regieanweisung tatsächlich dazu benutzt wird die Leser über den Gesundheitszustand einer Figur zu täuschen, findet sich in dem bereits erwähnten Stück *Des Greises Gattin oder Der Brunnenarzt* von Holtei. Die Formel „Er/Sie stirbt“ wird für diesen Täuschungsversuch jedoch nicht verwendet. In der vermeintlichen Todesszene jener Frau, die später von ihrem Arzt noch lebend aus dem Mausoleum geborgen wird, heißt es zunächst lediglich „Sinkt zurück“, während nur im Dialogtext verkündet wird: „Sie stirbt.“<sup>1</sup> Kurz darauf ist jedoch in einer weiteren Regieanweisung von der „Leiche“ der jungen Frau die Rede. Hierzu ist anzumerken, dass es sich um ein rein als Bühnenstück konzipiertes Drama handelt, das Holtei für das Theater an der Wien schrieb, wo es am 7. Mai 1842 Premiere feierte. Die schriftliche Veröffentlichung erfolgte erst drei Jahre später als Teil des Sammelbandes „Theater“. Es ist deshalb hier, wie immer in solchen Fällen, damit zu rechnen, dass es sich nicht um die ursprüngliche Fassung des Stückes handelt, wie sie als Manuskript an den Theatern verwendet wurde, sondern um eine für den Druck überarbeitete Fassung. Während das Stück als Bühnenstück betrachtet das Potential zur Überraschung des Publikums durch die Wiederkehr der Scheintoten nicht voll ausnutzt, enthält die Druckfassung mit der Verwendung des Wortes „Leiche“, die den Tod der betreffenden Figur impliziert, ein deutlich stärkeres Todeszeichen. Möglicherweise handelt es sich hierbei um einen Versuch Holteis, den Text für seine Leser spannender zu machen, als das Bühnenstück ursprünglich war, ohne dabei das Stück tiefgreifenden Veränderungen zu unterziehen. Trotz dieser Absicht ließ er es bei jener eher beiläufigen Verwendung des Wortes „Leiche“

---

<sup>1</sup> Holtei: *Des Greises Gattin oder Der Brunnenarzt*. S. 165.



bewenden und verzichtet auf die normalerweise gebräuchliche Formulierung „sie stirbt“. Ähnliches gilt auch für Giesekes *Agnes Bernauerin*, in dem in der Regieanweisung vom „Leichnam“<sup>1</sup> der Titelfigur die Rede ist. Auch hier wird auf das konventionelle „sie stirbt“ verzichtet und auch hier erwacht die vermeintlich tote Figur plötzlich wieder zum Leben.

Die Bezeichnung einer Figur als Leiche innerhalb von Regieanweisungen ist kein häufiges Phänomen in den untersuchten Dramen. Es gibt daher auch keine festen Konventionen im Umgang mit einer solchen Formulierung. Die häufig verwendete Formel „Er/Sie stirbt“ hingegen wird in der untersuchten Stichprobe kein einziges Mal zur Täuschung der Leser eingesetzt, um dadurch eine plötzliche und unerwartete Wendung herbeizuführen. Hierbei scheint es sich um eine feste Konvention dramatischer Texte zu handeln, gegen die niemand verstößt. Dies gilt natürlich nicht nur für Lesedramen, sondern auch für dramatische Texte, die zur Aufführung bestimmt sind. Während Lesedramen es aber bei der Verwendung dieser Formel bewenden lassen können, müssen Stücke, die auch das Theaterpublikum nicht im Unklaren lassen wollen, über weitere Todeszeichen verfügen, wie sie oben behandelt wurden. Der Rezipient des Stückes, dem der gedruckte Text zur Verfügung steht, ist in solchen Fällen insofern im Vorteil gegenüber dem Zuschauer, als er über ein sicheres Todeszeichen verfügt, für das es auf der Bühne keine Entsprechung gibt. Dafür befindet der Leser sich ebenso sehr im Nachteil, wenn im Text nicht nur auf die Verwendung der Formel, sondern auch auf eine Beschreibung der Vorgänge auf der imaginären Bühne verzichtet wird. Gerade bei Dramen, die sich ausschließlich an ein Lesepublikum richten, treten solche Fälle hin und wieder auf. Der Leser ist dann ganz darauf angewiesen aus den Dialogen Rückschlüsse auf die Bühnenhandlung zu ziehen. In Barockdramen wie jenen Lohensteins war dies noch einfach, denn da zu dieser Zeit Regieanweisungen im Allgemeinen noch nicht so gebräuchlich und ausführlich waren, wurden die Vorgänge auf der Bühne häufig sehr detailliert in den Dialogtexten beschrieben<sup>2</sup>, was allerdings dazu führen konnte, dass diese an solchen Stellen sehr künstlich wirkten. Die Dramen des späten 18. und des 19. Jahrhunderts stellen den Leser vor eine etwas größere Herausforderung. Als Beispiel hierfür können die beiden bereits genannten Lesedramen *Don Juan* und *Dantons Tod* dienen.

Im Fall der Hinrichtungsszene im *Don Juan* liegt die Schwierigkeit vor allem im Erkennen des Todeszeitpunkts. Der Delinquent hält eine ausführliche Abschiedsrede, die teilweise wie eine Parodie auf überlange Sterbemonologe<sup>3</sup> wirkt, und bricht währenddessen plötzlich ab. Aus der darauffolgenden Regieanweisung erfährt man lediglich, dass Don Juan, der als Fürst

---

<sup>1</sup> Gieseke: *Agnes Bernauerin*. S. 89.

<sup>2</sup> Vgl. Sexau, S. 166.

<sup>3</sup> Ich werde auf Sterbemonologe im Kapitel „Sprechakte“ näher eingehen. Siehe unten, S. 156.

die Hinrichtung angeordnet hat, sich in seinen Palast zurückzieht. Ob es einen Zusammenhang zwischen dem Verstummen des Verurteilten und dem Abgehen des Fürsten gibt, erfährt man nicht. Daraufhin wollen zwei Aufrührer die Gelegenheit nutzen, um das versammelte Volk gegen den Fürsten aufzubringen. Weshalb sie sich gerade diesen Moment dazu gewählt haben, sagen sie nicht. Erst als eine Frau sich zum Hinrichtungsplatz durchdrängen will, um ein Tuch in das Blut des Toten zu tauchen,<sup>1</sup> wird klar, dass die Hinrichtung bereits erfolgt ist. Nun erschließen sich rückwirkend auch die kausalen Zusammenhänge zwischen den Ereignissen. Der Verurteilte verstummt nicht etwa, weil der Fürst sich von ihm abwendet und ihm nicht mehr zuhört, sondern der Fürst wendet sich ab, weil die Hinrichtung, die er sich ansehen wollte, vollzogen ist. Die Aufrührer wiegeln nicht etwa das Volk auf, um ihren Kameraden in letzter Sekunde vor dem Henker zu retten, sondern sie wollen seinen Tod nutzen, um Empörung zu stiften.

Das Stück lässt seine Leser nicht lange im Ungewissen. Zwischen dem Verstummen des Verurteilten und dem Auftreten der Frau liegt nicht einmal eine Seite. Dennoch ist die Aussparung einer expliziten Erwähnung des Todes des Verurteilten, sowohl in der Regieanweisung als auch im Dialogtext, auffällig. Ausdrücklich ausgesprochen findet sich die Tatsache des Todes erst weitere zwei Seiten nach dem Auftreten der Frau und auch hier nur im Dialog.<sup>2</sup> Der Tod wird in keiner Regieanweisung festgestellt und auch die sonst üblichen Todeszeichen bleibt das Drama schuldig.

Für *Dantons Tod*, das im Gegensatz zum Stück Holteis mit korrekter Verfasserangabe erschien<sup>3</sup> und mit einer Länge von nur 152 Seiten auch der Vorzensur unterworfen war, gilt dies in noch weit größerem Ausmaß. Sechs Hinrichtungen finden hier auf einem Raum von nur zwei Seiten statt und nicht einer der Todesfälle wird in einer Regieanweisung erwähnt. In derjenigen Regieanweisung, welche an die letzten Worte des ersten Hinzurichtenden anschließt, heißt es lediglich: „Er besteigt das Blutgerüst, die Gefangenen folgen ihm, einer

---

<sup>1</sup> Dies ist jene Figur, die die oben bereits zitierte Aussage macht: „Armes Sünderblut ist gut gegen vielerlei.“ Holtei: *Don Juan*. S. 223.

<sup>2</sup> „Guilelmo ist unschuldig gestorben“, hört man hier Rufe aus dem Volk. Kurz darauf betritt einer der Verschwörer das Schafott und beginnt eine Rede zu halten: „Hier, Brüder und Freunde, vor Guilelmo’s Leichnam ruf ich Euch auf.“ Ebd., S. 225.

<sup>3</sup> Büchner hatte allerdings schon beim Verfassen des Stücks seine Flucht aus Deutschland geplant und floh tatsächlich noch vor dessen Veröffentlichung nach Frankreich. Insofern bestand zur Verschleierung seiner Autorschaft wenig Anlass. Dennoch wurden sein Name sowie der Untertitel der Erstausgabe, „Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft“, von seinem Verleger gegen Büchners Willen hinzugefügt, wie ein Brief an seine Familie belegt: „Der Titel ist abgeschmackt, und mein Name steht darauf, was ich ausdrücklich verboten hatte; er steht außerdem nicht auf dem Titel meines Manuskripts“. Siehe Büchner: *Werke und Briefe*. München 2009. S. 305.

nach dem andern. Danton steigt zuletzt hinauf.“<sup>1</sup> Jeder der sechs Verurteilten sagt vor seiner Exekution noch ein paar letzte Worte, die teilweise durch das Volk oder die anderen Verurteilten kommentiert werden. Der Vollzug der Hinrichtungen wird auch in den Dialogtexten dieser Szene mit keinem Wort erwähnt. Der Leser ist also darauf angewiesen allein aus dem Verstummen des einen Verurteilten und daraus, dass der Nächste in der Reihe sich zu Wort meldet, auf den Tod der betreffenden Figur zu schließen. Danton aber ist der letzte. Nach ihm meldet sich niemand mehr zu Wort, stattdessen erfolgt ein Szenenwechsel. Es ist daher in seinem Fall gar nicht klar, ob seine Worte tatsächlich seine letzten sind oder die Szene vorzeitig abbricht, zumal es sich bei ihnen nicht um typische Abschiedsworte handelt. Danton beschwert sich lediglich beim Henker über dessen Verhalten. Zudem wird auch in den Dialogen der folgenden Szenen des Stücks nur über den Tod zweier anderer Verurteilter gesprochen, der Tod Dantons aber mit keinem Wort erwähnt. Es findet sich also im gesamten Stück keine explizite Bestätigung dafür, dass die Hinrichtung an Danton tatsächlich vollstreckt worden wäre. Dass in der Rezeption des Stückes der Tod Dantons dennoch nicht strittig erscheint, dürfte zum einen natürlich an seinem Titel, zum anderen an den bekannten historischen Fakten liegen. Wie gesagt, wichen Dramatiker hinsichtlich des Todes ihrer Hauptfigur selten weit von den historischen Tatsachen ab, weshalb auch in Bühnenstücken Hinrichtungen ausgespart werden konnten, wenn dem Publikum diese Tatsachen ohnehin bekannt waren. Es ist aber ein Unterschied, ob ein Stück, wie bei einigen der angeführten Konradin-Dramen, schon vor der Hinrichtung endet, oder ob ein Stück eine Hinrichtungsszene enthält, in der die Hinrichtung selbst aber nicht erwähnt wird. Letzteres findet man ausschließlich in Lesedramen. Von Seiten der staatlichen Zensur gibt es für eine solche Aussparung gerade beim Lesedrama keinen Grund. Die Erstausgabe von *Dantons Tod* wurde zwar schon vor der Vorlage zur Vorzensur durch den Herausgeber an vielen Stellen gekürzt, dies betrifft aber nicht die in diesem Zusammenhang relevanten Stellen der Hinrichtungsszene.<sup>2</sup> Es handelt sich hierbei also um eine ästhetische Entscheidung des Dichters.

Mit Stücken wie *Don Juan* oder *Dantons Tod* versuchen die betreffenden Dramatiker offenbar, sich vom in Bühnenstücken üblichen Pathos der Sterbeszenen abzugrenzen.<sup>3</sup> Dies

---

<sup>1</sup> Büchner: Danton's Tod. S. 148.

<sup>2</sup> In dieser Szene wurde lediglich der Satz „He Danton, du kannst jetzt mit den Würmern Unzucht treiben.“ in „Höre, Danton, du kannst jetzt die Würmer heiraten.“ abgewandelt. Siehe Büchner: Danton's Tod. S. 147; sowie Büchner: Werke und Briefe. S. 131.

<sup>3</sup> Dass in *Dantons Tod* generell eine Abkehr vom Pathos sowohl der antiken Tragödien als auch der ernsten Stücke der Weimarer Klassik vollzogen wird, wurde unter anderem von Ulrich Port dargelegt. Siehe Port, Ulrich: Vom ‚erhabenen Drama der Revolution‘ zum ‚Selbstgefühl‘ ihrer Opfer. Pathosformeln und

wird besonders deutlich anhand ihres Umgangs mit dem Sterbemonolog. Diejenigen Verurteilten, die im Stück Büchners zu einer ergreifenden Abschiedsrede ansetzten, haben mit zynischen Kommentaren von Seiten des Volkes oder Héraults, selbst die Nummer 5 unter den Hinzurichtenden, zu rechnen. Den Monolog des Verurteilten im *Don Juan* kann man, wie gesagt, als Parodie auf typische Sterbemonologe verstehen. In einer vor Pathos triefenden Rede stilisiert der Delinquent sich selbst zum Märtyrer, ist zugleich aber nicht zu stolz seine Mitverschworenen, das Volk und auch den Fürsten um Rettung seines Lebens anzuflehen, wobei er letzterem bereitwillig die Entdeckung der gesamten Verschwörung und die Nennung der Namen aller Mitverschworenen verspricht. Auch der Verzicht auf die Erwähnung der Hinrichtung im Dialogtext lässt sich als Absage an das für Sterbeszenen typische Pathos verstehen, geschieht diese Erwähnung in anderen Stücken doch zumeist in Zusammenhang mit einer Totenklage.<sup>1</sup> In *Dantons Tod* klagt nach der Hinrichtung nur eine Figur über den Tod eines Exekutierten, diese Klage steht jedoch wiederum in Kontrast zu zynischen Bemerkungen, die andere Figuren in derselben Szene über den Tod eines anderen machen. In *Don Juan* findet sich nur im Vorfeld der Exekution die Parodie einer solchen Totenklage, vorgebracht von einer Bordellbetreiberin, die in dem Verurteilten ihren besten Kunden betrauert.<sup>2</sup>

Auch in Bühnenstücken wird manchmal auf pathetische Sterbemonologe und Totenklagen verzichtet, es kommt aber in den untersuchten Bühnenstücken niemals vor, dass auf die Erwähnung des Todes der Figur sowohl im Dialog als auch in den Regieanweisungen gänzlich verzichtet wird. Dies tritt nur in Dramen auf, die sich primär an Leser richten. Erstens sind Zeitpunkt und Darstellungsweise des Todes einer zentralen Figur zu wichtig für die Aufführung eines Stückes, als dass Bühnenaufsteller beides völlig unbestimmt lassen könnten, zweitens wäre eine solche Aussparung in einem für die Bühne konzipierten Stück zwecklos. Der Zuschauer bemerkt die fehlenden Anweisungen schließlich nicht, die durch sie offen gelassenen Fragen muss die Regie ohnehin für ihn beantworten. Für den Leser hingegen sind sie eine auffällige Leerstelle, durch die der Tod der betreffenden Figur zu einer Nebensächlichkeit verkommt, zu etwas, das beiläufig passiert, ohne eine Erwähnung wert zu sein, während Handlung und Dialoge ungestört weiterlaufen. Es handelt sich hierbei um mehr als nur um eine Abkehr vom üblichen Pathos dramatischer Sterbeszenen. Der Verzicht auf die

---

Affektdramaturgie in Büchners „Dantons Tod“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 02/2004 (123. Band). Berlin 2004. S. 206-225. Port macht dabei allerdings zu Recht geltend, dass dies gerade für die Hinrichtungsszene nur mit gewissen Einschränkungen gilt. Ich werde mich hiermit später noch einmal genauer auseinandersetzen. Siehe unten, S. 327.

<sup>1</sup> Totenklagen werden im Kapitel „Sprechakte“ näher behandelt. Siehe unten, S. 195.

<sup>2</sup> Holtei: *Don Juan*. S. 216-218.

Erwähnung des Todes zentraler Figuren in Lesedramen ist ein stilistisches Mittel, um die Bedeutungslosigkeit des Lebens und Todes des Einzelnen darzustellen. Ob dieses Mittel angewendet wird, um ein solches Urteil über den Wert des Lebens zu teilen oder um diese Sichtweise zu kritisieren, ist eine andere Frage, die einer genaueren Überprüfung bedarf. Ich werde mich im Verlauf der Arbeit noch unter verschiedenen Gesichtspunkten mit Fällen wie diesen beschäftigen und mich dabei einer Antwort auf diese Frage zumindest annähern.

## **2.5. Zusammenfassung**

Das Barockdrama verfügt noch über sehr explizite und überzeugende Todeszeichen wie das Vorzeigen des abgetrennten Kopfes, die jedoch im Laufe des 18. Jahrhunderts aus dem Theater verschwinden. Einen adäquaten Ersatz gibt es zunächst nicht. Selbst wenn um die Mitte des 18. Jahrhunderts herum Todesfälle offen auf der Bühne dargestellt werden, beendet die betreffende Figur ihr Leben oftmals mit einem langen, wohlformulierten Monolog, an dessen Ende sie schlicht verstummt. Bei der Aufführung mag der Schauspieler den Eintritt des Todes durch Mimik und Gestik anzuzeigen versuchen, aber in den Texten finden sich keine Hinweise auf deutliche Todeszeichen. Dies bedeutet nicht unbedingt, dass der Tod der Figur dem Publikum zweifelhaft erscheint. Wenn der weitere Handlungsverlauf ihn zu bestätigen scheint und die Figur bis zum Ende des Stückes nicht mehr handelt oder spricht, hat es wenig Grund ihn anzuzweifeln. Es handelt sich hierbei aber um eine Gewissheit, die es erst erhält, wenn es das Stück retrospektiv von seinem Ende aus betrachtet wird, und nicht um eine, die es, wie beim Vorzeigen des abgetrennten Kopfes, unmittelbar nach dem Tod der Figur erhält. Da der Todeszeitpunkt in einem solchen Fall nicht genau markiert ist, herrscht somit zumindest vorübergehend keine Gewissheit. Ob dies ein dramaturgisches Problem darstellt, hängt davon ab, inwiefern die weitere Handlung des Stückes und die Wirkungsabsichten des Dichters im Einzelfall auf dem Tod der betreffenden Figur aufbauen. Mitleid dürfte sich beim Publikum beispielsweise nur in begrenztem Maße einstellen, solange es noch daran glaubt, dass die Figur wieder zum Leben erwachen und das Stück ein glückliches Ende nehmen könnte.

Im untersuchten Zeitraum geht die allgemeine Tendenz dahin den Tod wieder durch deutliche Zeichen anzuzeigen, ohne dabei aber auf die Mittel des Barocktheaters zurückzugreifen. Eine Methode hierfür ist die Überprüfung der Lebenszeichen. In manchen Fällen werden zu diesem Zweck eigens Figuren mit besonderer medizinischer Kompetenz eingeführt, oftmals wird diese Funktion auch von anderen, gerade anwesenden Figuren übernommen. In manchen Fällen findet zwar keine ausdrückliche Überprüfung der Lebenszeichen statt, aber es wird

doch festgehalten, dass Figuren Körperkontakt mit dem Verstorbenen aufnehmen, sodass sie sich zumindest gegenüber dem Publikum in einer privilegierten Situation befinden, die über die des passiven Beobachters hinausgeht, wodurch ihr Aussage an Wert gewinnt. Bei Berichten von Todesfällen, die außerhalb der Bühne stattfinden, wird versucht die Aussage überzeugend zu gestalten, indem sowohl Lügen als auch ein Irrtum möglichst ausgeschlossen werden. Hierzu werden Figuren gewählt, die vertrauenswürdig sind und nahe am Geschehen waren, zum Teil berichten die Boten auch über die überzeugenden Todeszeichen, die sie selbst erhalten haben, wie etwa den Anblick des abgetrennten Kopfes im *Ludwig Capet*. Zudem werden weiterhin Leichen gezeigt, was auch in der Mitte des 18. Jahrhunderts üblich war, sowie weitere optische und akustische Signale benutzt, um das Publikum nicht nur vom Tod der Figur zu überzeugen, sondern auch den Zeitpunkt seines Eintritts zu markieren. Die Dramatiker verbinden dabei häufig eine ganze Reihe solcher Todeszeichen miteinander, wobei keine festen Konventionen hinsichtlich der Kombinationsmöglichkeiten ausgemacht werden konnten. Die Dichter gehen kreativ mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln um. Jedoch sind ihnen hierbei bei bestimmten Todesarten bestimmte Grenzen auferlegt, die sich schon aus den limitierten technischen Möglichkeiten der Bühne ergeben.

Komplexe Zeichenkombinationen sind aber nur auf der Bühne nötig, denn im dramatischen Text setzt sich mit der Formel „Er/Sie stirbt“ in der Regieanweisung eine verlässliche Konvention durch, den Tod einer Figur anzuzeigen. Es wurde kein Fall beobachtet, in der das Publikum durch diese Formel getäuscht würde. Andere Signalwörter, die auf den Tod einer Figur hindeuten, etwa die Verwendung des Wortes „Leiche“, können hingegen in seltenen Fällen zur Täuschung des Lesers eingesetzt werden. Dies gilt prinzipiell für Lesedramen ebenso wie für die Textfassungen von Bühnenstücken. Gerade bei Lesedramen, die sich von den Konventionen der Bühne verabschiedet haben, kann es jedoch vorkommen, dass gänzlich auf die Erwähnung des Todes einer Figur in den Regieanweisungen verzichtet wird und auch die Dialoge hierauf nicht näher eingehen, sodass der Leser gezwungen ist, selbst vage Schlussfolgerungen zu ziehen.

Im Lauf des Kapitels zeigte sich auch, dass sowohl in Lesedramen wie in Bühnenstücken unter bestimmten Umständen Todeszeichen an dramaturgischer Bedeutung verlieren. Tode unwichtiger Nebenfiguren etwa werden selten mit mehr als einer Erwähnung im Dialogtext bedacht. Basiert die Hauptfigur auf einer historischen Person, deren Ende als allgemein bekannt vorausgesetzt werden kann, muss ebenfalls nicht viel Zeit darauf verwendet werden das Publikum von ihrem Tod zu überzeugen, da es sich in der Regel darauf verlassen kann, dass Figuren ein ähnliches Ende nehmen wie ihr historisches Vorbild. Außerdem wird durch

das Genre die Erwartungshaltung des Rezipienten gesteuert. In Trauerspielen wird der Zuschauer den Tod von Figuren mit hoher Wahrscheinlichkeit erwarten und deshalb eher bereit sein ihn zu akzeptieren als etwa in einem Schauspiel, während er in einem Lustspiel völlig überraschend käme. Zudem wird die Rezeptionshaltung durch den Titel gesteuert, der in manchen Fällen den Tod einer Figur bereits vorwegnimmt.<sup>1</sup> Unter anderem aufgrund dieser Faktoren wird nicht in allen Stücken gleich viel Wert auf überzeugende Todeszeichen gelegt. Miteinzubeziehen ist hierbei natürlich auch stets das ästhetische Konzept und die weiteren, im Folgenden zu behandelnden Funktionen von Todesdarstellungen, die sowohl zu einer Vernachlässigung der Todeszeichen als auch zu ihrer Häufung führen können.

Gezeigt hat sich zudem, dass das Publikum bei schwachen Todeszeichen durchaus gute Gründe haben kann misstrauisch zu sein, denn insbesondere bei bestimmten Todesarten wie dem Ertrinken, bei denen Todeszeichen schwierig zu erbringen sind, ist es keine Seltenheit, dass der angeblich Tote schließlich doch wieder lebendig auftritt. Auch bei Mordfällen kann es dazu kommen, dass das Publikum und eventuell auch die anderen Figuren über den Tod einer Figur getäuscht werden, wie das Beispiel von Zschokkes *Abällino* gezeigt hat. Ein auffälliger Mangel an Todeszeichen kann hierbei die Täuschung erraten lassen. Deutliche Todeszeichen werden hingegen nur sehr selten zur Täuschung eingesetzt. Stücke wie *Der Scheintod* und *Gestorben und entführt* stellen hier die Ausnahme dar und selbst in ihnen ist die Täuschung durch die Rahmenbedingungen durchschaubar.

---

<sup>1</sup> Dies ist unter den untersuchten Trauerspielen und Tragödien bei acht von 136 Stücken der Fall. Unter den Schauspielen gibt es keinen solchen Fall. Unter den Lustspielen gibt es lediglich in Schmieders *Gestorben und entführt* eine vage Andeutung eines Todesfallsim Titel, im Stück stellt sich dieser Todesfall aber als Täuschungsmanöver heraus.

### **3. Struktur**

Nach dieser Einführung, die die Vermittlung des Todes einer Figur sowie die Darstellung verschiedener Todesarten behandelt hat, widme ich mich nun, wie eingangs angekündigt, der Untersuchung verschiedener mit der Todesdarstellung verknüpfter dramaturgischer Phänomene, die in vier Bereiche unterteilt werden: Struktur, Sprechakte, Szenenbilder und Figuren. Während die übrigen drei Kapitel auf verschiedene Details der Todesdarstellung eingehen, geht es im Kapitel *Struktur* vorwiegend um die Positionierung der Todesfälle innerhalb des Stückes. Die Struktur der Todesdarstellung selbst wird lediglich im Abschnitt *Ende* angesprochen, da tendenziell nur die am Ende eines Stückes stattfindenden Todesszenen so ausführlich dargestellt werden, dass sich eine detailliertere Betrachtung lohnt. Abschließend werden noch die Fragen behandelt, inwiefern die Mehrteiligkeit mancher Stücke und die Dramenlänge einen Einfluss auf die Todesdarstellung haben.

#### **3.1. Vorgeschichte**

##### **3.1.1. Der Rückkehrer als Retter**

Wie im Fall der Todeszeichen bei Schiffsunglücken bereits erwähnt, ist im deutschen Drama des untersuchten Zeitraums häufig ein vermeintlicher Todesfall Teil der Vorgeschichte, der sich im Verlauf der Handlung als Irrtum herausstellt. Von dieser Möglichkeit wird beispielsweise in Stücken Gebrauch gemacht, die auf einen rührenden Schluss setzen. So liefert etwa in Pelzels *Die bedrängten Waisen* (1769)<sup>1</sup> das Wiederfinden des Vaters und die Vereinigung der Familie den Anlass für ein glückliches Ende. Auch in Stücken anderer Art kommt es vor, dass durch das unerwartete Erscheinen einer Figur die Hauptfiguren aus einer Zwangslage errettet werden. Um eine unerwartete Wendung der Handlung herbeizuführen, ist es aber nicht unbedingt notwendig, dass zuvor vom Tod dieser Figur ausgegangen wird. Wie in Schröders *Der Vetter in Lissabon* (1786) reicht hierzu auch ein weit entfernt lebender Verwandter aus, über dessen Verbleib und Absichten man im Unklaren ist.

##### **3.1.2. Lustspiele**

Auffällig ist, wie häufig Todesfälle in der Vorgeschichte von Lustspielen auftreten, einem Genre, das ansonsten nur selten mit dem Tod in Berührung kommt. Lustspiele handeln oft davon, wie zwei Liebende gegen den Widerstand eines oder mehrerer Vormünder zueinander finden. Solange dies dadurch geschieht, dass der betreffende Vormund nach und nach von

---

<sup>1</sup> Ab 1770 erscheint das Stück unter dem verkürzten Titel *Die Waisen*.



seiner Meinung abgebracht und vom Gegenteil überzeugt wird, kann es sich dabei um einen Elternteil handeln. Bezieht das Stück seine komische Wirkung jedoch gerade daraus, dass der Vormund überlistet wird, würde dies einen Verstoß gegen die herrschenden Wertvorstellungen darstellen, denn es gilt der Grundsatz, dass dem Gebot der Eltern, insbesondere des Vaters, in jedem Fall Folge zu leisten ist. Hierbei handelt es sich nicht nur um bürgerliche Moralvorstellungen, auch der Hochadel hat ein Interesse daran, dass die Autorität der Eltern nicht in Frage gestellt wird. Da der Fürst als „Landesvater“ gilt, bildet er im Großen ab, was der Familienvater im Kleinen ist.<sup>1</sup> Deshalb ist die fürstliche Autorität bis zu einem gewissen Grad an die väterliche gekoppelt: Wer die Befehlsgewalt seines Vaters in Frage stellt, könnte unter Umständen noch einen Schritt weiter gehen und die seines Fürsten in Frage stellen. Lustspiele, in denen Kinder jeglichen Respekt vor den Eltern vermissen lassen, indem sie sie überlisten und dadurch der Lächerlichkeit preisgeben, liefern aus dieser Perspektive betrachtet ein gefährliches Beispiel. Die Dramatiker haben also gute Gründe die Handlung ihrer Stücke entsprechend anzupassen. Eine Möglichkeit hierzu ist, die List von einer dritten Person ohne Wissen der Tochter bzw. des Sohnes ausführen zu lassen, wie beispielsweise in Herzenskrons *Der Bräutigam ohne Braut*, in dem eine Schulfreundin der Tochter diese Aufgabe übernimmt und als Helferin lediglich das Dienstmädchen einsetzt. Moralisch noch unverfänglicher ist es, wenn der Vater selbst die Einwilligung gibt ihn zu überlisten, weil er der gewünschten Verbindung gar nicht zuwider ist und im Grunde nur nach einem Vorwand sucht, ein früher gemachtes anderweitiges Versprechen ohne eigenes Verschulden brechen zu können, wie in Louis Schneiders *Fröhlich*<sup>2</sup>.

Die häufigste Methode ist aber, die Eltern durch einen Vormund zu ersetzen, dem die Liebenden nicht denselben Gehorsam schulden und dessen Autorität oft zusätzlich durch einen moralischen Makel beeinträchtigt ist. Beliebt ist etwa ein geldgieriger Onkel, der das Vermögen seines Mündels an sich bringen will, oder ein nicht bzw. nur entfernt verwandter Vormund, der es trotz seines hohen Alters auf das Mündel selbst abgesehen hat. Eine solche Figur zu hintergehen ist moralisch unbedenklich. Wie verbreitet die Praxis ist, die Eltern durch einen Vormund zu ersetzen, zeigt sich unter anderem daran, dass Adolph Müllner sie in seinem Stück *Die Onkelei* parodiert.

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu Sørensen, Bengt Algot: Die politische Analogie und der Begriff des Landesvaters. In dies.: Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984. S. 48-57.

<sup>2</sup> Dieses Stück trägt zwar nicht die Bezeichnung „Lustspiel“, sondern „Musikalisches Quodlibet“, unterscheidet sich aber in keinem wesentlichen Punkt von einem Lustspiel mit Gesang. Seine Genrebezeichnung trägt es lediglich deshalb, weil in ihm mehrere dem damaligen Publikum bekannte Melodien verwendet werden, was auch bei Stücken, die als „Singspiel“ oder „Lustspiel mit Gesang“ bezeichnet werden, nicht ungewöhnlich ist.

Um eine andere Figur an die Stelle der Eltern setzen zu können, müssen diese aber zuerst aus dem Weg geschafft werden. Deshalb sterben Eltern häufig in den Vorgeschichten der untersuchten Lustspiele. Es wird dabei in der Regel vermieden, im Stück näher auf ihren Tod einzugehen, da dies die komische Wirkung des Lustspiels beeinträchtigen könnte. Er wird deshalb oft nur beiläufig erwähnt. In manchen Fällen erfährt man nur indirekt davon, beispielsweise indem die unmündige Figur als Waise bezeichnet wird. Obwohl der also nach Möglichkeiten ausgeblendet wird, bleibt aber festzuhalten, dass er als Teil der Vorgeschichte für viele deutsche Lustspiele eine notwendige Voraussetzung bildet.

Dies gilt nicht nur für solche Lustspiele, in denen eine Verbindung zweier Liebender gegen den Willen eines Vormunds durchgesetzt werden muss. Erbschaften sind ebenfalls ein beliebtes Lustspielthema, was schon an den Titeln einiger Stücke zu erkennen ist, beispielsweise an *Die großmüthigen Erben* von Friedrich Theophil Thilo, *Die Erbschleicher* von Friedrich Wilhelm Gotter, *Die Erbschaft* von Johann Christian Brandes, *Die Erben* von Heimbart Paul Friedrich Hinze sowie dem Stück gleichen Namens von Johanna Franul von Weißenthurn, *Der gewissenhafte Erbe* von Johanne Christine von Falsen, *Der Schiffbruch oder Die Erben* von August von Steigentesch und *Paris in Eipeldau oder Die seltsame Testaments-Klausel* von Julius Gädemann. Der Umgang mit dem Thema ist vielfältig und reicht von Erbstreitigkeiten und Betrugsversuchen über seltsame Bedingungen, die dem potentiellen Erben im Testament gestellt werden, bis hin zum verschwenderischen oder auch großzügigen Umgang mit dem ererbten Vermögen. Eines aber haben all diese Stücke gemeinsam: Der Erblasser ist schon vor dem Einsatzpunkt des Stückes tot. Ausgenommen hiervon sind nur jene Dramen, in denen die betreffende Figur irrtümlich für tot gehalten wird, im Verlauf des Stücks aber doch lebend auftritt und so die Erbschaft zunichtemacht. Das überraschende Wiederauftauchen eines vermeintlichen Erblassers und die Reaktionen der Erben hierauf bieten das Potential für viele komische Szenen und Verwicklungen und sind deshalb ähnlich beliebt wie die Wiederkehr eines totgeglaubten Angehörigen in rührenden Stücken. Während der Wiederkehrende dort aber in der Regel durch sein inzwischen erlangtes Vermögen, seine Macht oder sein Ansehen zur Rettung seiner in Not geratenen Angehörigen beiträgt und dementsprechend herzlich empfangen wird, ist sein unerwartetes Überleben im Erbschaftslustspiel zumeist mit einem bedeutenden finanziellen Verlust für andere Figuren verbunden, aufgrund dessen die Reaktionen eher gemischt ausfallen.

Als beispielsweise in Steigenteschs *Der Schiffbruch oder Die Erben* bekannt wird, dass der vorübergehend auf hoher See verschollene Kapitän Anton Waller lebend wieder zurückgekehrt ist, reagieren seine Schwester, Frau von Werden, und sein Neffe Friz, die

bereits fest mit der Erbschaft gerechnet haben, mit Bestürzung. Ihre Situation wird zusätzlich dadurch verschlechtert, dass sie ihrem Entsetzen in Gegenwart des Totgeglaubten Luft machen, den sie nach vielen Jahren der Trennung bei seiner Rückkehr nicht wiedererkannt haben und für seinen Bruder halten:

„Fr. v. Werden (schmerzlich.) Ach! er ist nicht todt!

Anton. Wer? unser Bruder?

Friz (mit tiefem Schmerz.) Ach ja!“<sup>1</sup>

Der Neffe macht seiner Tante sogar Vorwürfe, weil sie sich nicht um eine schnellere Verteilung des Erbes bemüht habe. Als der unerkannte Anton Waller ihn fragt, was denn dann aus seinem zurückgekehrten Onkel geworden wäre, antwortet er: „Wir hätten uns in Proceß eingelassen – ich habe gute Freunde bei der Gerichtsstelle – die hätten ihm bewiesen, daß er todt ist; das hätte sich in die Länge gezogen, und er wäre darüber gestorben –“<sup>2</sup> Erst allmählich gewinnt Friz seine Fassung zurück und versucht möglichst vernünftig mit dem in seinen Augen so unglücklichen Ereignis umzugehen:

„Friz. Nun kommen sie, Madame, wir müssen uns wenigstens fassen, um dem Auferstandenen so artig als möglich zu begegnen.

Fr. v. Werden (richtet sich mit Mühe auf.) Ach! ich bin so matt. Die Nachricht hat mich so niedergeschlagen – ich kann mich kaum halten!

Friz. Nun dann, ihren Arm. (Sie gibt ihm den Arm) Es wird mir auch Mühe kosten, heiter zu scheinen – (Jammer[n]d) Gott weiß, wenn er nun wieder stirbt.“<sup>3</sup>

Damit gehen sie ab und lassen den Zurückgekehrten, der seine Wut nur noch mühsam verbergen kann, allein. Anton Wallers Zorn verebbt allerdings schnell, denn auf ähnliche Weise, wie er in der geschilderten Szene von der Gier seiner Schwester und seines Neffen Friz nach seinem Vermögen erfährt, ist er auch Zeuge der ehrlichen Trauer über seinen angeblichen Tod und der Freude über seine Rückkehr, die sein Bruder und sein Neffe Selmo zeigen. Wie im Kapitel *Sterbemonolog* dargelegt werden wird, zeigen Figuren im Moment ihres Todes die größtmögliche Ehrlichkeit und geben somit ihrem Umfeld gegenüber die Wahrheit über sich preis. Ein nur scheinbarer Todesfall hingegen kann, wie das Beispiel Anton Wallers zeigt, leicht die umgekehrten Folgen haben. Sofern die betreffende Figur unerkannt zurückkehren kann, hat sie die Möglichkeit die Wahrheit über ihr soziales Umfeld zu erfahren, indem sie dessen Reaktion auf ihr vermeintliches Ableben beobachtet. Gelegentlich täuschen Figuren zu diesem Zweck ihren Tod absichtlich vor. In Schinks *Die*

---

<sup>1</sup> Steigentesch: *Der Schiffbruch oder Die Erben*. S. 28.

<sup>2</sup> Ebd., S. 29. Hervorhebung im Original.

<sup>3</sup> Ebd.

*seelige Frau* bedient sich beispielsweise eine Ehefrau dieser Methode, um die Liebe und Treue ihres Mannes zu prüfen. Das Ergebnis fällt ernüchternd aus. Gelegentlich treten ähnliche Fälle auch in ernsten Stücken auf, etwa in Immermanns *Die Bojaren*, in dem der Zar nach seinem scheinbaren Tod durch Ertrinken bereits den Machtkampf um seinen Thron entbrannt sieht. In diesem Fall wird das Gerücht aber absichtlich durch Verschwörer in die Welt gesetzt, zumindest für einen Teil der Figuren kommt die Rückkehr des Zaren daher nicht überraschend.

Wie tatsächliche Todesfälle finden auch Ereignisse, die dazu führen, dass irrtümlicherweise vom Tod einer Figur ausgegangen wird, in Lustspielen zumeist in der Vorgeschichte statt. Dies bietet sich schon deshalb an, weil es sich bei solchen Ereignissen oft um ein Schiffsunglück auf hoher See oder eine Schlacht an einem weit entfernten Ort handelt, da in solchen Fällen üblicherweise keine Beweise für den Tod der Figur erbracht werden können. Der Aufwand der Darstellung einer solchen Szene auf der Bühne wäre zu groß in Anbetracht des Umstandes, dass diese Ereignisse nur dazu dienen die Handlung des Stückes in Gang zu bringen und ansonsten kaum weiter behandelt werden. In den meisten Fällen macht es für den Handlungsverlauf der Lustspiele gar keinen Unterschied, auf welche Weise die betreffende Figur angeblich verstorben ist. Gelegentlich kommt es aber vor, dass ein vermeintlicher Todesfall Teil der Handlung ist, wie beispielsweise in Heinrich Gottlieb Schmieders oben bereits erwähntem Stück *Gestorben und entführt*<sup>1</sup>, in dem eine Ehefrau ihren Tod vortäuscht, um mit ihrem Liebhaber fliehen zu können. Hier steht die Methode der Täuschung selbst im Mittelpunkt der Handlung und wird dementsprechend ausführlich dargestellt. Auch in Falsens *Allzuviel an einem Tage* finden innerhalb der Handlung vermeintliche Todesfälle statt, der Irrtum währt hier allerdings nur kurz.<sup>2</sup>

### 3.1.3. Schicksalsdramen

Für das zwischen 1810 und 1830 in Deutschland äußerst beliebte Genre des Schicksalsdramas gilt Ähnliches wie für das Lustspiel. Dem Muster von Zacharias Werners *Der vierundzwanzigste Februar* (UA 1810) folgend, wird hier häufig in der Vorgeschichte eine Sünde begangen, die durch die namensgebende Schicksalsmacht im Verlauf der Handlung des Stückes blutig gerächt wird. Bei dieser Sünde muss es sich nicht zwangsweise um einen Mord handeln. Im oben bereits erwähnten Schicksalsdrama *Der Leuchthurm* von Houwald reicht das Verlassen des Ehemannes und die Entführung des gemeinsamen Kindes aus. Damit aber

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 106.

<sup>2</sup> Siehe oben, S. 86. Vgl. auch unten, S. 481.

die Strafen des Schicksals, die in der Regel tödlich enden, nicht unverhältnismäßig wirken, bietet sich der Mord als der Strafe entsprechende Sünde an. Er ist beispielsweise Teil der Vorgeschichte von Adolph Müllners *Die Schuld*, dem erfolgreichsten Schicksalsdrama seiner Zeit, und von Heines *William Ratcliff*. In Houwalds *Das Bild* ist die Initialsünde ein Verrat, der zu einer Hinrichtung führt, und damit eine Tat, die einem Mord zumindest ähnlich ist. Obwohl in solchen Stücken der Tod als Teil der Vorgeschichte nicht mit derselben Beiläufigkeit behandelt wird wie in Lustspielen, wird oft erst spät im Stück über ihn berichtet. Im *William Ratcliff* bleibt der Leser sogar bis zum Ende über viele Details der Mordtat im Ungewissen. Dies liegt an dem kriminalistischen Aspekt, den viele Schicksalsdramen enthalten. Das Publikum erhält schon früh im Stück Andeutungen darüber, dass das Gewissen bestimmter Figuren mit einer schweren Schuld belastet ist, doch worum es sich dabei handelt, klärt sich meist erst spät auf. Das Schicksalsdrama weist damit gewisse Parallelen zu der sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelnden Kriminal- und Detektivliteratur auf.<sup>1</sup> In Müllners *Die Schuld* etwa will Don Valeros die Wahrheit über den Tod seines Sohnes, der angeblich bei einem Jagdunfall ums Leben kam, herausfinden. Seine Fragen tragen dazu bei, dass Hugo, der inzwischen die Witwe des Toten geheiratet hat, im dritten von vier Akten schließlich die Tat gesteht: „Und das tödtliche Geschoß / War in meiner Hand, sein Leben / In der Kugel Macht gegeben! / Einen Finger durft‘ ich rühren / Um – Elviren heimzuführen – / [...] Seht! – da blitzt‘ es auf vom Schloß, / Und das Blei flog aus dem Rohr – / Und ein Schrei schlug an mein Ohr –“<sup>2</sup> Der letzte Akt enthält die Sühne für dieses Verbrechen. Sowohl Hugo als auch Elvira begehen Selbstmord.

Dass Berichte über die Vorgeschichte die Form des Geständnisses annehmen, ist typisch für das Genre des Schicksalsdramas.<sup>3</sup> Das Geständnis stellt hier oftmals einen Wendepunkt im Stück dar zwischen dem Prozess der Aufklärung der Tat und der detailliert geschilderten Bestrafung des Täters durch die Schicksalsmacht oder durch den Täter selbst, der glaubt im

---

<sup>1</sup> Tatsächlich schrieb Adolph Müllner, der erfolgreichste unter den sogenannten „Schicksalsdichtern“, mit *Der Kaliber. Aus den Papieren eines Criminalbeamten* auch einen der ersten deutschen Detektivromane. Vgl. Saupe, Achim: Der Historiker als Detektiv – der Detektiv als Historiker. Historik, Kriminalistik und der Nationalsozialismus als Kriminalroman. Bielefeld 2009. S. 184. Zu den Parallelen zwischen Schicksalsdrama und Kriminalliteratur vgl. auch Sträßner, Matthias: Analytisches Drama. München 1980. S. 82. Sträßner weist allerdings zu Recht darauf hin, dass die Tataufdeckung beim Schicksalsdrama nur ein Zwischenschritt ist: „Das dem Schicksalsdrama wichtigere Ziel ist die *Sensationsformel*, also Formeln wie »Der Sohn als Gatte der Mutter«“.

<sup>2</sup> Müllner: *Die Schuld*. S. 97.

<sup>3</sup> Es gibt aber Ausnahmen, wie den erwähnten *William Ratcliff* Heines, in dem, wie gesagt, große Teile der Vorgeschichte nicht explizit aufgeklärt werden. Es sind hier nicht die Aussagen des Täters, sondern seiner geistig verwirrten alten Dienerin, die auf die Tat schließen lassen.

Sinne der Schicksalsmacht zu handeln oder tatsächlich von ihr zu handeln gezwungen wird.<sup>1</sup> In manchen Fällen wird die Schicksalsmacht dabei repräsentiert durch die Geister bereits in der Vorgeschichte verstorbener und mit der Initialsünde verbundener Figuren, beispielsweise in Tiecks *Karl von Berneck*, Grillparzers *Ahnfrau* und Heines *William Ratcliff*. Obwohl einzelne Schicksalsdramen aber beeindruckende Publikumserfolge erzielen können, ist die Anzahl der erschienenen Dramen aus diesem Genre vergleichsweise gering. Da derartige die Vorgeschichte betreffende Geständnisse in anderen Genres nur selten auftauchen, handelt es sich insgesamt nicht um ein verbreitetes Phänomen.

Eine gewisse Ähnlichkeit zu Schicksalsdramen weisen allerdings einige der Stücke auf, in denen Femgerichte von großer Bedeutung für die Handlung sind. In Hubers *Das heimliche Gericht*, Klingemanns *Das Vehmgericht* und Smets *Die Blutbraut* wird der Tod des ersten Ehemannes einer nun wieder verheirateten bzw. verliebten Frau untersucht und schließlich das ihm zugrundeliegende Verbrechen gestraft. Die Wahrheit über die Tat ist auch hier nicht von Anfang an bekannt, sie offenbart sich erst unter dem Druck von außen. Bei diesen drei Stücken scheint es sich aber nur um Variationen desselben Stoffes zu handeln. Andere in der Stichprobe enthaltene Stücke, in denen Femgerichte eine Rolle spielen, wie beispielsweise Birch-Pfeiffers *Pfeffer-Rösel*, Wehrmanns *Das Turnier zu Hoheneck* und Toerrings *Kaspar der Thorringer*, stimmen in diesem Punkt nicht mit ihnen überein. In Komareks *Ida oder das Vehmgericht* soll zwar ein in der Vorgeschichte vorgefallenes Verbrechen aufgeklärt werden, die Anklage erweist sich hier jedoch als bloße Verleumdung.

### 3.2. Anfang

Hauptfiguren sterben nie am Anfang eines Stückes, denn sonst hätten sie nicht mehr die Gelegenheit Hauptfiguren zu sein. Diese Feststellung mag zunächst trivial erscheinen, jedoch kennen wir heute Filme, in denen das Ende der Handlung am Anfang des Films vorweggenommen und die übrige Handlung bis zu diesem Zeitpunkt anschließend als Rückblick erzählt wird. In solchen Fällen bereitet es keine Schwierigkeiten, den Tod der Hauptfigur am Anfang des Filmes vorwegzunehmen. Dergleichen Verstöße gegen die chronologische Ordnung sind dem deutschen Drama des untersuchten Zeitraums unbekannt. Das Drama kennt Zeitdehnungen und -verkürzungen ebenso wie Zukunftsvorhersagen und natürlich zahlreiche und ausführliche mündliche Berichte über Vergangenes, aber Ereignisse werden ausnahmslos immer in der Reihenfolge dargestellt, in der sie geschehen. Hauptfiguren, die am Anfang eines Stückes sterben, könnten deshalb allenfalls noch als Geist

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu auch den Abschnitt *Geständnis* im Kapitel *Sprechakte*, unten S. 237.

auf die Bühne zurückkehren. Geistererscheinungen wiederum gibt es zwar gelegentlich in den untersuchten Dramen, auch wichtige Figuren können als Geist oder anders geartetes übernatürliches Wesen wiederauferstehen, wie beispielsweise Petardo in Diecks *Carl Stellheim und Lotte von Rosensee* (1798), die Mutter und ihre Söhne in Zacharias Werners *Die Mutter der Makkabäer* (1820), Marcellus in Immermanns *Cardenio und Celinde* oder Poppäa in Gutzkows *Nero* (1835). In Grabbes *Don Juan und Faust* erwacht zudem die Statue des Gouverneurs zum Leben, für dessen Tod Don Juan verantwortlich ist.<sup>1</sup> Allerdings haben all diese Erscheinungen nur kurze, wenn auch teilweise sehr wortreiche Auftritte. Der Geist Petardos etwa hält einen mehrseitigen Monolog, in dem er eine schwere Schuld eingesteht und dadurch eine unschuldig in Verdacht geratene Figur rettet.<sup>2</sup> Auch der Geist Poppäas drückt sich in umständlichen und bildreichen Formulierungen aus, als er dem Geliebten seinen baldigen Tod ankündigt.<sup>3</sup> Die Existenz dieser Geister ist jedoch zweckgebunden und besteht nur für die Dauer ihrer Rede. Sie geben eine wichtige Information an die Lebenden weiter und sobald sie diese vermittelt haben, lösen sie sich auf. Der Geist Petardos geht, wie eine Regieanweisung festhält, schon mit dem letzten Wort seiner Rede „in Feuer unter“, Poppäas Geist verschwindet, ohne auch nur die Reaktion des Geliebten abzuwarten. Ähnliches gilt für alle in der Stichprobe beobachteten übernatürlichen Erscheinungen dieser Art. Dass eine Figur am Anfang eines Stückes stirbt und anschließend den Großteil des gesamten Stückes als Geist bestreitet und dabei handelt wie eine menschliche Figur, konnte hingegen in keinem der Stücke des untersuchten Textkorpus beobachtet werden.<sup>4</sup> In Rathlefs *Die Mohrinn zu Hamburg* geschieht es lediglich, dass eine Figur, die zuvor im Stück gar nicht auftritt und deren Tod lediglich in Berichten erwähnt wird, am Ende des Stückes als Geist den Epilog halten darf. Zudem gibt es die erwähnten Schicksalsdramengeister, die aber erstens bereits in der Vorgeschichte sterben und zweitens im Stück nur kurze Auftritte haben und über wenig oder gar keinen Text verfügen. Als Hauptfiguren kann man sie deshalb kaum betrachten.

Der Tod zu Beginn eines Stückes bleibt somit Nebenfiguren vorbehalten. Nebenfiguren können prinzipiell an jedem Punkt eines Stückes sterben. Allerdings tritt selbst bei ihnen der Tod nur selten am Anfang des Stückes ein, nicht etwa, weil die Figuren noch gebraucht

---

<sup>1</sup> Mit Geistererscheinungen und in diesem Zusammenhang auch mit drei der genannten Stücke werde ich mich im Kapitel *Szenenbilder* noch näher auseinandersetzen. Siehe unten, S. 335.

<sup>2</sup> Dieck: *Carl Stellheim und Lotte von Rosensee*. S. 118-121.

<sup>3</sup> Gutzkow: *Nero*. S. 161-163.

<sup>4</sup> Auch diese Feststellung ist nicht so selbstverständlich, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mag. Man denke etwa an Jung-Stillings *Scenen aus dem Geisterreich* (1795-1801), die an dieser Stelle nur deshalb nicht aufgeführt werden, weil sie trotz Dialogform nicht der in dieser Arbeit verwendeten Definition des Dramenbegriffs entsprechen. Siehe oben, S. 14.

würden, sondern schlicht, weil es zu Beginn oft noch keinen Konflikt gibt, der ihren Tod verursachen könnte. Es gibt aber Stücke, in denen der Konflikt bereits am Einsatzpunkt der Handlung so weit fortgeschritten und so nah an die Hauptfigur herangerückt ist, dass Figuren in ihrem Umfeld ihm zum Opfer fallen können. Ein Beispiel hierfür ist Weidmanns oben bereits erwähntes Schauspiel *Abdalah*, das schon damit beginnt, dass der Vater, die Hauptfigur des Stückes, am Bett seines toten bzw. sterbenden Sohnes sitzt. Hier handelt es sich aber um ein kollektives, massenhaftes Sterben, das der tote Sohn auf der Bühne lediglich repräsentiert und bei dem ansonsten der einzelne Sterbende und der genaue Zeitpunkt seines Todes unbestimmt bleiben. Dem Publikum wird gar nicht mitgeteilt, ob und wann während der gespielten Zeit des Stücks tatsächlich konkrete Figuren sterben, sondern nur, dass die Bevölkerung der Stadt im Allgemeinen sich im Prozess des Sterbens befindet. Ähnliches gilt zum Beispiel auch, wenn zu Beginn eines Stückes ein Schiff untergeht, damit die Hauptfigur und eventuelle Gefährten sich an den Strand eines mysteriösen Landes retten können, dessen Geheimnisse sie im Folgenden zu lösen haben, wie in Götters *Die Geisterinsel* (UA 1798) oder in Matthäus Volls *Belino und Rosaura* (1807). Immerhin ist das Publikum bei diesen beiden Stücken nicht auf mündliche Berichte angewiesen, sondern wird bis zu einem gewissen Grad selbst zum Zeugen der Ereignisse. Bei Götter hört man am Ende des ersten Akts noch die Stimmen einiger Ertrinkender: „Weh uns Armen! – / Wehe! – Wehe!“<sup>1</sup> Bei Voll sieht man Schiffbrüchige im Meer untergehen.<sup>2</sup> Weiter thematisiert wird der Tod dieser Figuren aber nicht, da sie für die Handlung des Stückes völlig bedeutungslos sind. Ihr Tod dient allenfalls dazu, den Geretteten einen Anschein von Auserwähltsein zu verschaffen<sup>3</sup>, und der Untermalung der trostlosen Situation zu Beginn des Stückes, die sich im Verlauf der Handlung, wie auch in Weidmanns *Abdalah*, zum Besseren wandelt. Bei Figuren, die zu Beginn eines Stückes sterben, handelt es sich meistens um solche Namenlosen, deren Tod lediglich die Schwierigkeiten illustriert, mit denen wichtigere Figuren zu diesem Zeitpunkt zu kämpfen haben. Da der Zuschauer sie, wenn überhaupt, allenfalls kurz und in der Ferne wahrnimmt und er zudem durch die anderen, überlebenden Figuren nichts Näheres über sie erfährt, kann er sich nicht mit ihnen identifizieren. Sein Mitleid dürfte ihr Tod daher allenfalls kurz erregen, bis der weitere Handlungsverlauf davon ablenkt. Solche Todesfälle können deshalb auch in komischen Stücken vorkommen, ohne dem Drama einen unerwünschten Ernst zu verleihen.

---

<sup>1</sup> Götter: *Die Geisterinsel*. S. 12.

<sup>2</sup> Siehe Voll: *Belino und Rosaura*. S. 3/4: „ein heftiger Donnerschlag zerschmettert das Schiff, die Schiffenden schwimmen in den Wellen umher, und versinken.“

<sup>3</sup> Mit ähnlichen Phänomenen bei der Schlachtendarstellung setzte ich mich im Kapitel *Figuren* noch auseinander. Siehe unten, S. 398.



### 3.3. Mitte

Figuren, die in einem Stück von zentraler Bedeutung sind, sterben, wie gesagt, in der Regel erst zu einem späten Zeitpunkt im Stück, da sie ansonsten keine Gelegenheit mehr haben für die Handlung eine wichtige Rolle zu spielen. Es gibt allerdings einige Fälle, in denen statt des Opfers der Täter im Mittelpunkt steht. In solchen Fällen kann der zentrale Todesfall deutlich früher innerhalb der Handlung stattfinden. Er wird etwa in der Mitte des Stückes oder, bei einem vier- bis fünftaktigen Stück, im vorletzten Akt platziert. Dies verschafft den nötigen Raum, um im Anschluss zu zeigen, welche Folgen der Mord für den Täter hat und wie dieser mit seiner Schuld umgeht.

Nehmen wir beispielsweise Lengenfelders *Ludwig der Strenge*<sup>1</sup>, in dem der bayerische Herzog Ludwig seine Ehefrau, Maria von Brabant, hinrichten lässt, weil er sie für untreu hält. Die Hinrichtung findet hier außerhalb der Bühne zwischen zwei Szenen wenige Seiten vor dem Ende des vierten Akts statt. Der Rest des vierten Aktes dient der Anagnorisis, der Erkenntnis der Unschuld der Ehefrau. Im fünften und letzten Akt schließlich muss Ludwig sich mit den Folgen seiner übereilten Handlung auseinandersetzen.

Schon ganz zu Beginn dieses letzten Aktes zeigen sich deutlich die Spuren, die das schlechte Gewissen bei ihm hinterlassen hat. Über Nacht ist er sichtlich gealtert: „Wie? gnädiger Herr! Eure Haare sind ja weiß, wie der Schnee! Euer Angesicht bleich, wie der grimmige Tod!“<sup>2</sup> In seinen Reden drückt Ludwig zudem wortreich seine Reue aus: „O meine Maria! Weib meiner Seele! könntest du dort in den Wohnungen der Seligen sehen mein Herz! wie es blutet um dich, mehr blutet, als dein vom Rumpfe getrenntes Haupt! – Sie ist nicht mehr, durch den nicht mehr, der ihr alles war, dem sie alles war! O Gott! ende dieses unselige Leben, wenn auch das Leiden meines Herzens damit geendet wird!“<sup>3</sup> Er denkt sogar darüber nach sich mit der Toten auszusöhnen, indem er jenen Ratgeber ermordet, der ihm den Verdacht gegen seine Frau eingeredet hat. Ein Geistlicher verhindert dies durch seine Fürsprache. Aber Ludwig wird nicht nur von seinem eigenen Gewissen, sondern auch von Angehörigen der Getöteten sowie von seinen eigenen Bürgern mit Vorwürfen gequält. Diese Anklagen nehmen einen großen

---

<sup>1</sup> Das anonym veröffentlichte Stück wird zum Teil auch Ludwig Wilhelm Langenau zugeschrieben. Langenau wird jedoch noch ein anderes Stück namens *Ludewig der Strenge* aus dem Jahr 1766 zugeschrieben, das vom Stoff abgesehen mit dem hier verwendeten Stück kaum etwas gemeinsam hat. Es wäre natürlich möglich, dass Langenau den Stoff ein zweites Mal auf völlig andere Art bearbeitet hat, aber wahrscheinlicher scheint es, dass hier schlicht eine Verwechslung vorliegt. Lengenfelder wird das Stück u.a. von Reinhart Meyer zugeschrieben, der auf eine 1793 erschienene Ausgabe verweist, welche die Angabe „von Lengenfelder“ enthält. Siehe Meyer, Reinhart: *Bibliographia dramatica et dramaticorum*. Abt. 2, Bd. 28. Tübingen 2008. S. 255.

<sup>2</sup> Lengenfelder: *Ludwig der Strenge*. S. 123.

<sup>3</sup> Ebd., S. 127.

Teil des letzten Aktes ein. Letztendlich gelingt es Ludwig alle Parteien wieder mit sich zu versöhnen, indem er aufrichtige Reue zeigt und Besserung gelobt. Von Seiten der Kirche erhält er zudem Absolution. Nachdem ihm selbst vergeben wurde, ist Ludwig sogar bereit jenem Ratgeber zu vergeben, dem er kurz zuvor noch die „grausamste Todesart“<sup>1</sup> zgedacht hat. So nimmt das Stück trotz der Genrebezeichnung „Vaterländisches Trauerspiel“ ein vergleichsweise versöhnliches Ende.

Ludwig der Strenge hat das Glück, dass er als souveräner Fürst ohnehin nicht ohne weiteres zur Rechenschaft gezogen werden kann. Ähnliches gilt beispielsweise für Elisabeth in Ludwig Deuringers *Elisabeth, Königin von England oder Liebe und Verschmähung*. Hier wird der Graf Essex am Ende des dritten von vier Akten zur Hinrichtung abgeführt, die zu Beginn des letzten Aktes bereits vollzogen ist. Auch Elisabeth muss sich mit Vorwürfen von anderen Figuren und mit ihrem eigenen schlechten Gewissen auseinandersetzen und anders als Ludwig unterliegt sie der Last ihrer Schuld. Sie fühlt sich nicht mehr fähig das Land zu regieren und tritt, anders als die historische Königin Elisabeth, den Thron freiwillig an Jakob VI. von Schottland ab.

Dies ist noch immer ein mildes Schicksal im Vergleich zu dem derjenigen Figuren, die nicht in der Machtposition sind nach einer Mordtat selbst über ihre eigene Bestrafung zu entscheiden. Babos *Otto von Wittelsbach* etwa wird, nachdem er im dritten Akt König Philipp, den eben erwähnten Großvater der Ehefrau Ludwigs des Strengen, erstochen hat, im fünften Akt selbst auf der Flucht ermordet. Westphalens *Charlotte Corday* ermordet Marat ebenfalls im dritten Akt. Sie wird während des fünften Akts außerhalb der Szene hingerichtet. Feodora fährt im vierten und letzten Akt von Auffenbergs *Die Hexe von Pultawa* zur Hölle, nachdem sie im dritten Akt unter anderem ein Haus angezündet und dadurch mehrere Menschen getötet hat.<sup>2</sup>

Dass ein Mord für den Mörder aber nicht zwangsweise schlechte Folgen haben muss, zeigt sich an Schillers *Wilhelm Tell*, der im vierten Akt einen Mann aus dem Hinterhalt erschießt und dafür im fünften Akt von den versammelten Schweizern als Held gefeiert wird: „Es lebe Tell! der Schütz und der Erretter!“<sup>3</sup> Dies liegt zum einen daran, dass es sich bei Wilhelm Tell um eine durchgehend positiv dargestellte Figur handelt, zum anderen daran, dass das Stück dem Genre des Schauspiels angehört, während Stücke wie *Charlotte Corday* oder *Otto von Wittelsbach*, deren Hauptfiguren ebenfalls positiv dargestellt werden, im Erstdruck die

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 142.

<sup>2</sup> Dieser Fall wird unten im Abschnitt *Eine vergebliche Geste der Reue* im Kapitel *Sprechakte* genauer behandelt. Siehe unten, S. 237.

<sup>3</sup> Schiller: *Wilhelm Tell*. S. 240.

Bezeichnung *Tragödie mit Chören* bzw. *Vaterländisches Trauerspiel* tragen. Als Schauspiel werden, wie gesagt, vor allem ernste Stücke mit glücklichem Ausgang bezeichnet. Das glückliche Ende in Schillers Stück ist also schon durch die Genrebezeichnung zu erwarten. Allerdings ist es sehr selten, dass der Protagonist eines Stückes, welches als Schauspiel bezeichnet wird, einen Mord begeht oder eine Hinrichtung veranlasst. Nur das Töten auf dem Schlachtfeld ist verbreitet. Insofern setzt Schiller sich schon durch den Stoff, den er wählt, über die Konventionen des Genres hinweg. In der untersuchten Stichprobe gibt es mit Joseph von Toerrings *Kaspar der Thorringer* nur einen Fall, der dem des Wilhelm Tell vergleichbar ist. Hier ersticht die Titelfigur bereits im zweiten Akt einen Ratgeber des Herzogs, der für viel Leid und Ungerechtigkeit im Land mitverantwortlich ist. Trotzdem wird er am Ende des Stücks allgemein gefeiert und gerade der Herzog zeigt sich besonders dankbar, eine Anerkennung, die Kaspar zwar nicht für den Mord im Besonderen, aber doch für Taten zuteilwird, die hiermit in Zusammenhang stehen. Auch in solchen Fällen steht der Mord nicht am Ende des Stückes, denn auch hier wird der Darstellung der Folgen viel Raum gegeben.

Unabhängig davon, ob die Folgen positiv oder negativ ausfallen, ist also zu beobachten, dass es in der Regel einen Wendepunkt in einem Drama bedeutet, wenn eine Hauptfigur im Verlauf der Handlung einen Mord begeht. Ausgenommen hiervon sind die wenigen Stücke, in denen eine Hauptfigur mehrmals im Verlauf der Handlung mordet, sodass für sie nicht unbedingt jeder einzelne Mord etwas Besonderes ist. Dies kommt jedoch nur bei seltenen Ausnahmebösewichten wie Grabbes *Herzog Theodor von Gothland* vor. Normalerweise begeht eine Hauptfigur während der Handlung des Stücks nicht mehr als eine Mordtat, in der Schlacht oder im Duell getötete Feinde oder zu Recht zum Tode verurteilte Verbrecher nicht mitgerechnet. Selbst Feodora aus Auffenbergs *Die Hexe von Pultawa* tötet zwar mehrere Menschen, aber sie tut dies durch eine einzige Tat, ebenso wie Ludwig der Strenge mehrere Menschen durch ein einziges ungerechtes Urteil hinrichten lässt. Bleibt es bei einer einzigen solchen Tat, bedeutet diese stets einen Einschnitt im Leben der Figur und eine Peripetie der Handlung.

### **3.4. Ende**

Wenn in einem Stück die Hauptfigur stirbt, so tut sie dies, wie gesagt, normalerweise am Ende. Dass die Hauptfigur eines Stückes überhaupt stirbt, ist aber, wenn man das Gesamtkorpus betrachtet, eher selten. Es kommt hauptsächlich in Trauerspielen und Tragödien vor, die aber zusammengenommen nur etwa 13,5% des Gesamtkorpus ausmachen. Selbst in diesen Genres ist der Tod der Hauptfigur nicht zwingend erforderlich, aber doch der

Regelfall: In 110 der 136 in der Stichprobe enthaltenen Trauerspiele und Tragödien stirbt der Protagonist<sup>1</sup> innerhalb der Handlung des Stücks. In sechs weiteren Fällen wird sein baldiger Tod am Ende des Stückes zumindest angedeutet.<sup>2</sup> Nimmt man diese Fälle mit hinzu, ergibt sich also eine Sterblichkeitsrate von gut 85%. In weiteren neun Fällen<sup>3</sup> stirbt der Protagonist nicht, aber dafür der Antagonist, was normalerweise eher in Stücken mit der Genrebezeichnung „Schauspiel“ vorkommt.<sup>4</sup> Mit Ausnahme von Holofernes in Hebbels *Judith*, bei dem man sich je nach Definition des Begriffes durchaus darüber streiten kann, ob er nicht selbst als Protagonist anzusehen ist, stammen all diese Fälle aus dem 18. Jahrhundert. Man kann dies als Anzeichen dafür betrachten, dass zu Beginn des untersuchten Zeitraums die Konventionen für die Verwendung der Bezeichnungen „Trauerspiel“ und „Tragödie“ noch nicht so fest stehen wie im 19. Jahrhundert. In acht Fällen<sup>5</sup> sterben andere Figuren, die dem Protagonisten nahe stehen. Bei zwei weiteren Stücken handelt es sich um die oben bereits erwähnte *Elisabeth* Ludwig Deuringers sowie um Lengenfelders *Ludwig der Strenge*, in denen der Mörder und nicht das Opfer im Vordergrund steht und der Mord deshalb schon vor dem Ende des Stückes geschieht. In Deuringers Stück ermordet sich zusätzlich zur Hinrichtung des Grafen Essex auch noch dessen Geliebte im letzten Akt durch Einnahme von Gift. Auch wenn ihr Tod nicht mehr innerhalb der Handlung eintritt, kann er als nahezu sicher gelten. Das einzige verbleibende Stück, in dem tatsächlich kein Todesfall auftritt, ist Kotzebues *Pandorens Büchse*, das die Genrebezeichnung „burleske Tragödie“ trägt und eher Stücken ähnelt, die ansonsten als „Posse“ bezeichnet werden. Man kann also sagen, dass der Tod zum Ende eines Trauerspiels oder einer Tragödie in der Regel dazugehört, selbst in den Fällen, in denen der Protagonist überlebt. In 67 Stücken, also knapp der Hälfte, stirbt am Ende sogar mehr als eine zentrale Figur.

Angesichts der vielen Todesfälle, die am Ende ernster Dramen stehen, lohnt es sich deren Positionierung etwas genauer zu untersuchen, denn „am Ende“ ist ein dehnbarer Begriff. Mit dem „Ende“ eines Stückes war bisher der letzte Akt bei fünftaktigen Stücken und bei anderen

---

<sup>1</sup> Diese und die folgenden Angaben hierzu sind allerdings mit Vorsicht zu genießen, da in den untersuchten Stücken durchaus nicht immer leicht zu bestimmen ist, bei welcher Figur es sich um den Protagonisten handelt. Ich werde mich hiermit später noch näher auseinandersetzen. Siehe unten, S. 436.

<sup>2</sup> Steltzer: Franziska Montenegro; Collin: Regulus; Auffenberg: Wallas; Daxenberger: Beatrice Cenci; Gutzkow: Patkul; Griepenkerl: Maximilian Robespierre. Vgl. hierzu auch den nachfolgenden Abschnitt „Der Tod nach dem Ende der Handlung“.

<sup>3</sup> Gotter: Merope; [Anonym:] Der Bürger; Eckardt: Die Schwäger; Babo: Dagobert der Franken König; Klein: Kaiser Rudolf von Habsburg; Guttenberg: Kanzler Mondenfield; Zschokke: Abällino; Dieck: Carl Stellheim und Lotte von Rosensee; Hebbel: Judith.

<sup>4</sup> Zur Sterblichkeitsrate von Protagonisten und Antagonisten in Schauspielen vgl. unten, S. 439.

<sup>5</sup> Hofmann: Die Corsen; Klopstock: David; Hausding: Masinissa; Spach: Verbrechen aus Vaterliebe; Kotzebue: Heinrich Reuß von Plauen; Fouqué: Waldemar der Pilger; Houwald: Leuchthurm; Houwald: Die Feinde.

Stücken entsprechend ungefähr das letzte Fünftel gemeint. Die oben genannten Zahlen beziehen sich allesamt auf diese Definition. Dramaturgisch betrachtet macht es aber einen großen Unterschied, ob eine Figur gleich in der ersten Szene des fünften Aktes oder mit den allerletzten Worten des Stückes verstirbt. Weder das eine noch das andere ist der Regelfall. Nach dem Tod einer Hauptfigur werden normalerweise zumindest noch einige Reaktionen anderer Figuren gezeigt. Stirbt die Figur außerhalb der Bühne, ist dies nahezu unvermeidlich, da ihr Tod dem Publikum erst noch vermittelt werden muss. Wie im Kapitel *Todeszeichen* bereits dargelegt wurde, wird der Tod aber auch dann, wenn er unverhüllt auf der Bühne stattfindet, in der Regel erst noch durch die Aussagen anderer Figuren bestätigt, da der bloße optische Eindruck, den der Zuschauer im Theater erhält, dazu oft nicht ausreicht. Immerhin dreizehn Trauerspiele bzw. Tragödien der untersuchten Stichprobe halten sich aber nicht an diese Konvention, indem sie mit einer Regieanweisung enden, die den Tod einer Figur feststellt oder zumindest andeutet.<sup>1</sup> In weiteren vier Fällen kann man lediglich annehmen, dass die Figur unmittelbar, nachdem sie die letzten Worte des Stückes ausgesprochen hat, stirbt, da eine entsprechende Regieanweisung fehlt.<sup>2</sup> In zwei Fällen stehen die letzten Worte einer Figur ebenfalls am Ende des Stückes, es wird aber in einer in diese Worte eingeflochtenen Regieanweisung festgehalten, dass es sich um die letzten der Figur handelt.<sup>3</sup> Somit stirbt in 19 von 136 Trauerspielen und Tragödien eine Figur, ohne dass auf ihren Tod noch eine Replik einer anderen folgt.

Bei vierzehn dieser Figuren handelt es sich um Hauptfiguren, in den fünf anderen Fällen stirbt die Hauptfigur bereits kurz zuvor. In drei der neunzehn Fälle sterben zudem mehrere Figuren nahezu gleichzeitig: Im *Karl von Bourbon* von Prutz die Hauptfigur und ihre Geliebte, im *Niklas Zrini* von Werthes und im *Zriny* von Körner die Frau und das Kind der Hauptfigur sowie weitere Nebenfiguren, als sich Zrinis bzw. Zriny's Frau als Reaktion auf dessen Tod in die Luft sprengt. Die beiden letztgenannten Stücke enden also mit einem jener sogenannten Knalleffekte, die dazu dienen das Publikum durch plötzlich auftretende, drastische optische und akustische Mittel zu beeindrucken oder zu erschrecken. Solche Effekte werden, wie oben bereits erwähnt, gerne am Ende eines Stückes eingesetzt, zum Zweck eines eindrucksvollen

---

<sup>1</sup> Es handelt sich um Pelzel: Yariko; [Anonym:] Rache des Prinzen von Monterano; [Anonym]: Albert Erbprinz von Bayern; Werthes: Niklas Zrini; Huber: Das heimliche Gericht; Hochkirch: Der Tod Ludwig des XVI.; Körner: Zriny; Klingemann: Faust; Blomberg: Thomas Aniello; Wachter: Brunhild; Wachter: Rosimund; Messenhauser: Demosthenes; Koester: Ulrich von Hutten. Die Regieanweisungen reichen dabei von einem schlichten und konventionellen „Er stirbt.“ im Stück Blombergs bis zu „Man sieht eine starke Flamme, und hört, indem der Vorhang fällt, einen heftigen Knall, zum Zeichen, daß der Pulverthurm gesprengt sey“ im *Niklas Zrini*. Siehe Blomberg: Thomas Aniello. S. 247; Werthes: Niklas Zrini. S. 85.

<sup>2</sup> Gerstenberg: Ugolino; Weidmann: Pizarro; Prutz: Karl von Bourbon; Reinbold: Das Opfer.

<sup>3</sup> Berger: Galora von Venedig; Braunthal: Die Geopferten.

Schlusseffekts. Vier weitere Stücke setzen ebenfalls auf solche Knalleffekte. Die Titelfigur in Klingemanns *Faust* versinkt gemeinsam mit dem Teufel unter „Donner, Blitz und Feuer“ im Boden.<sup>1</sup> In den drei anderen Fällen handelt es sich lediglich um Pistolenschüsse. Ein weiteres Stück, Hubers *Das heimliche Gericht*, verzichtet zwar auf einen Knall, scheint aber dennoch auf einen möglichst eindrucksvollen Tod hin angelegt zu sein. Der Ritter Sontheim wird am Ende von einer ganzen Gruppe mit Dolchen bewaffneter Vermummter umringt und offenbar im letzten Moment vor dem Fallen des Vorhangs erstochen, möglicherweise von allen zugleich, sofern man dies aus der knappen Regieanweisung „Sontheim fällt“<sup>2</sup> schließen kann. Bei diesen sieben Stücken kann man also davon ausgehen, dass der Tod zugunsten des Schlusseffekts ganz ans Ende gesetzt wird.

In den zwölf übrigen Stücken versterben die Figuren hingegen vergleichsweise unspektakulär. In sechs Fällen werden sie vergiftet, in drei erstochen, Koesters *Ulrich von Hutten* stirbt einen natürlichen Tod, der allerdings als das Resultat seiner Verfolgung durch seine politischen Gegner dargestellt wird, der oben bereits behandelte Graf Ugolino verhungert und Blombergs *Thomas Aniello* wird zwar erschossen, er stirbt aber erst drei Auftritte nach dem Schuss, nachdem er noch die Gelegenheit zu ausführlichen Abschiedsworten gefunden hat. Der Fall des Grafen Ugolino ist dabei ein Spezialfall, weil er im Augenblick seines Todes allein im Turm eingesperrt ist. Mehr noch: Alle anderen Figuren, die im Stück auftreten, sind zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben, ausgenommen die stummen Figuren. Es gibt also schlicht niemanden mehr, der seinen Tod kommentieren könnte. Auch in Klingemanns *Faust*, in Wachters *Brunhild* und in *Die Rache des Prinzen von Monterano* sind zumindest keine den Sterbenden nahestehenden Figuren mehr vorhanden, von denen eine Totenklage erwartet werden könnte. Insofern ist es in diesen Stücken naheliegend, dass auf den Todesfall keine Repliken mehr folgen. Bei den acht übrigen Stücken sind jedoch, wie es in Sterbeszenen der Regelfall ist, Zeugen anwesend, die den Sterbeprozess beobachten und kommentieren. Lediglich die sonst übliche Feststellung des Eintritts des Todes fehlt. Der dramaturgische Grund dafür, dass der Tod ganz am Ende steht, kann auch hier im Schlusseffekt vermutet werden, nur soll dieser in diesen Fällen nicht durch einen Knall, sondern durch ein Schlussbild erzeugt werden.

Die Art und Weise, wie am Ende mancher Stücke in einer Regieanweisung die genaue Haltung der auf der Bühne befindlichen Personen zueinander geregelt wird, legt die Vermutung nahe, dass die Schauspieler üblicherweise einige Augenblicke starr in ihrer

---

<sup>1</sup> Klingemann: *Faust*. S. 182.

<sup>2</sup> Huber: *Das heimliche Gericht*. S. 158.

Stellung verharren, während der Vorhang fällt. In den Regieanweisungen ist dies nicht ausdrücklich vermerkt, das *Theater-Lexikon* bestätigt diese Annahme allerdings. Im Artikel „Gruppe, Gruppierung“ heißt es hier u.a.: „[...] im Schauspiel überhaupt die Stellung der Personen, wenn sie in Momenten der Ruhe ein unbewegliches Gemälde (Bild) darstellen, daher auch Schlußgruppe“<sup>1</sup>. Die Schauspieler bilden also ein lebendes Gemälde. Dieses Gemälde ist der letzte Eindruck, den der Zuschauer empfängt, und es soll beeinflussen, wie er sich an das Stück erinnert. Ich werde hierauf im Kapitel *Szenenbilder* im Detail eingehen. Für den Augenblick genügt die Feststellung, dass in den angesprochenen Stücken offenbar exakt der Moment des Todes im Schlussbild festgehalten werden soll. Mit dem Bild der sterbenden Hauptfigur vor Augen soll der Zuschauer das Theater verlassen. Anscheinend hoffen die Dramatiker, dass dieses Bild einen besonders tiefen Eindruck hinterlässt. Welchen Erfolg sie mit dieser Methode hatten, ist heute schwer zu beantworten. Fest steht aber, dass sie sich nicht durchgesetzt hat, sondern solche Schlussbilder den gesamten untersuchten Zeitraum hindurch stets in der Minderheit sind.

Ähnliches gilt übrigens für Stücke, in denen am Ende eine Häufung von Todesfällen eintritt. Manche Dramatiker scheinen davon überzeugt, dass die Katastrophe eines Trauerspiels beim Publikum einen desto tieferen Eindruck hinterlässt, je mehr Leichen am Ende auf der Bühne liegen. Das in der Stichprobe beobachtete Maximum liegt bei vier gleichzeitig auf der Bühne befindlichen Leichen in Carl Lauters *Prinz Hugo*, zwei bis drei Leichen sind keine Seltenheit. Die Leichen müssen dabei nicht zwingend von innerhalb der Szene verstorbenen Figuren stammen. Die Figuren können schon früher im Stück und an einem anderen Ort verstorben sein und lediglich am Ende auf die Szene gebracht werden. Im *Prinz Hugo* beispielsweise wird die erste Leiche hereingetragen, die übrigen drei Figuren sterben dann nach und nach auf der Bühne. Vom Hereintragen der Leiche bis zum Tod der letzten Figur vergehen etwa elf Seiten. In anderen Stücken mit mehreren Leichen ist die Sterbefrequenz deutlich höher. In Ferdinand Wachers *Rosimund* etwa sterben nacheinander drei Figuren innerhalb der letzten fünf Verse.

Das Schlussbild ist für fast alle Dramen wichtig, die wenigen Dramenfragmente und offenen Dramen ausgenommen. Dennoch ist es nur eines von vielen Mitteln, einen effektvollen Schluss zu erzeugen. Trauerspiele und Tragödien enden beispielsweise oft mit einer Totenklage bzw. Leichenrede, die Mitleid mit dem Verstorbenen und den Hinterbliebenen wecken, den Schrecken über den katastrophalen Ausgang der Geschehnisse vermitteln oder

---

<sup>1</sup> Theater-Lexikon. S. 543/544.

auch die Tugenden des Toten hervorheben und Stolz und Bewunderung erzeugen soll.<sup>1</sup> In komplizierteren Fällen, wenn sich die verstorbene Figur beispielsweise in einer moralischen Grauzone befindet, kann stattdessen auch ein erläuternder Kommentar stehen, der das Gute und das Böse gegeneinander abwägt und daraus eventuell eine allgemeine moralische Verhaltensregel ableitet.<sup>2</sup> Solche Reden sind einer der häufigsten Gründe dafür, dass der Tod der Hauptfigur eben nicht ganz am Ende des Stückes steht, sondern ein wenig früher eintritt. Der Einfachheit halber werde ich die genannten Redetypen im Folgenden unter dem Begriff *Totenrede* zusammenfassen.

Wie viel Raum eine Totenrede einnimmt, ist sehr unterschiedlich. Der Tod der Figur kann in wenigen Versen beklagt werden, wie etwa in Goethes *Götz von Berlichingen*, oder es können seitenlange Monologe geführt werden. Auch können mehrere Figuren nacheinander Reden halten. In Schönes *Gustav Adolfs Tod* wird beispielsweise zu diesem Zweck nach dem Tod des Königs auf dem Schlachtfeld noch einmal ein Szenenwechsel durchgeführt. Die letzten beiden Szenen spielen in einem Saal des Schlosses, indem man den aufgebahrten Leichnam der Hauptfigur sieht. Auf diese Weise bekommen auch die weiblichen Figuren, die auf dem Schlachtfeld nicht anwesend waren, noch die Gelegenheit ihre Trauer auszudrücken. Außerdem kann sich eine Verkettung von Totenreden verschiedener Figuren ergeben, beispielsweise wenn eine Figur zuerst den Tod einer anderen beklagt und daraufhin Selbstmord begeht oder aus rein psychischem Schmerz über den erlittenen Verlust stirbt. Eine andere Figur kann nun eine weitere Totenrede auf die zweite verstorbene Figur oder auf die beiden Toten zugleich halten. In der Praxis ist die Länge solcher Verkettungen allerdings begrenzt. Wie schon gesagt, treten in keinem der untersuchten Stücke mehr als vier Leichen in der Schlusszene auf.

Neben solchen Totenreden folgt auf den Tod einer zentralen Figur am Ende eines Stückes häufig die Konfrontation einer Figur, die an diesem Tod eine Mitschuld trägt, mit den Folgen ihrer Taten. Dies kann beispielsweise geschehen, indem ihr die Leiche vorgeführt wird, indem ihr der Hergang des Todesfalls berichtet oder indem sie in einer Anklagerede des Mordes beschuldigt wird. Eine solche Konfrontation kann wiederum zu weiteren Verkettungen führen. Häufig brechen die Angeklagten auch in Selbstanklagen aus oder bringen wortreich ihre Reue zum Ausdruck. Todesfälle, Totenreden, Anklagen und Ausbrüche von Reue sind letztlich die Bausteine, aus denen der Schluss vieler, wenn auch bei Weitem nicht aller

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu den entsprechenden Abschnitt im Kapitel *Sprechakte*, S. 195.

<sup>2</sup> Vergleiche hierzu den Abschnitt zu moralisch ambivalenten Figuren im Kapitel *Sprechakte*, unten S. 179.



Trauerspiele und Tragödien zusammengesetzt ist. Dies soll im Folgenden anhand zweier Beispiele demonstriert werden.

In Mengershausens *Hofkabale* wird Ferdinand, eine der Hauptfiguren, ermordet. Zwei weitere Figuren betreten die Bühne und treffen den Mörder noch bei der Leiche an. Auf eine kurze Anklage folgt die Ermordung des Mörders. Daraufhin werden zwei ausführliche Totenklagen auf Ferdinand gehalten, die erste von Richemond, einer Nebenfigur, die zweite von Ferdinands Geliebter. Diese stirbt am Ende ihrer Rede aus Kummer. Richemond beklagt nun auch ihren Tod und eine weitere Figur beklagt den Tod Ferdinands und seiner Geliebten zugleich. Hiermit ist die Totenklage abgeschlossen, Richemond beginnt nun mit der Einleitung der Anklage: „Sie fielen dem Herzog zur Schande; dessen Bubenstück Bretagne nie vergißt!“<sup>1</sup> Es erfolgt ein Szenenwechsel und die letzten dreieinhalb Seiten des Stückes spielen im Gemach des Herzogs, der über den Tod seines Bruders Ferdinand informiert und von Richemond und einem Mönch hierfür und für die weiteren Folgen verantwortlich gemacht wird, woraufhin der Herzog von starken Reuegefühlen überwältigt wird: „Nehmt mich mit in Eur Kloster, da will ich eingemauert leben um zu büßen. Ein hährnes Hemd will ich mir machen lassen, mich Kasteyen, und Beten Tag und Nacht. Alle meine Haabe will ich den Armen austheilen lassen [...]“.<sup>2</sup> Das Stück endet schließlich, indem der Mönch den Einzelfall verallgemeinert: „So zittert der Bösewicht, wenn ihn bey der That ein Engel überfällt. Menschen sinds die Menschen Unglücklich machen. Auch Fürsten handeln oft ungerecht, aber der jenseit jener Morgensonne ist ihr Richter!“<sup>3</sup>

Im schon erwähnten *Prinz Hugo* von Carl Lauter lässt Richard die Leiche Rosalies auf die Bühne bringen, um den Titelhelden, den er für verantwortlich für ihren Tod hält, mit ihr zu konfrontieren. Rosalie starb schon ca. 15 bis 20 Seiten zuvor, früh im letzten Akt<sup>4</sup>, an den Folgen einer Vergiftung. Nachdem er ihn des Mordes beschuldigt hat, kommt es zum Kampf und Richard fällt. Hugo beklagt seinen Tod. Clara, Hugos Schwester und Richards Geliebte, tritt auf und tut dasselbe. Im anschließenden Gespräch der beiden Geschwister wird nun Laura als Schuldige an Rosaliens Tod ausgemacht. Sie soll aus Eifersucht gehandelt haben. Hugo fühlt sich dennoch verantwortlich für Richards Tod und ersticht sich, nachdem er sich selbst

---

<sup>1</sup> Collin: Balboa. S. 92.

<sup>2</sup> Mengershausen: Hofkabale. S. 95.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Der genaue Zeitpunkt ihres Todes ist im Stück nicht markiert. Das Publikum wird lediglich Zeuge der Vergiftung und sieht schließlich, nachdem zwei Szenenwechsel stattgefunden haben und eine gespielte Zeit von vermutlich mehreren Stunden vergangen ist, die auf dem Bett liegende Leiche. Siehe Lauter: Prinz Hugo. S. 134, 140.

des Mordes beschuldigt. Er stirbt allerdings nicht sofort, sondern „rafft sich empor“<sup>1</sup>, um auch die in der Nähe herumsitzende Laura zu erstechen. Er verstirbt unmittelbar nach der Tat. Noch während Laura ihre letzten Worte spricht, treten zahlreiche weitere Figuren auf und bringen ihr Erschrecken über die herumliegenden Leichen und, nachdem sie die Situation zumindest einigermaßen erfasst haben, ihr Entsetzen über den Tod des Prinzen zum Ausdruck. Auch Clara reißt sich vom Leichnam des Geliebten los, um abschließend noch den Tod des Bruders zu beklagen.

In beiden Stücken tauchen neben den genannten Elementen noch einige Repliken auf, die nicht Teil von Anklagen und Totenreden sind oder Reue ausdrücken sollen. In Lauters Stück wird beispielsweise auf der letzten Seite die baldige Königswahl angekündigt. Eine Reihe von Repliken dient zudem der Information derjenigen Figuren, die nicht Zeuge aller Ereignisse geworden sind. Die Elemente, die zum Fortgang der Handlung beitragen, lassen sich jedoch bei beiden Stücken sowie bei vielen anderen Trauerspielen und Tragödien weitgehend auf die genannten Typen von Sprechakten sowie die Todesfälle selbst reduzieren. Für die Position der Todesfälle in dieser Reihe ist es übrigens unerheblich, ob es sich bei der sterbenden Figur um eine Haupt- oder eine Nebenfigur handelt. Ferdinand ist die Hauptfigur in *Hofkabale* und stirbt zuerst, im *Prinz Hugo* stirbt der Titelheld hingegen erst an dritter Stelle, nur wenige Augenblicke vor dem vierten und letzten Todesfall. Auch die anderen Stücke der Stichprobe bestätigen: Sterben am Ende eines Trauerspiels oder einer Tragödie mehrere Figuren, besteht statistisch betrachtet kein Zusammenhang zwischen der Bedeutung der Figur für die Handlung des Stücks und der Positionierung ihres Todes innerhalb des Schlusses. Eine Hauptfigur kann ebenso gut zuerst wie zuletzt sterben.

Auch hinsichtlich der Kombination der beobachteten Elemente lassen sich in der Stichprobe keinerlei Regeln ausmachen. Es kann lediglich festgestellt werden, dass kaum ein Todesfall am Ende eines Dramas ohne einen der genannten Sprechakte auskommt. Selbst dann, wenn der Tod erst mit dem Fallen des Vorhangs eintritt, werden Totenreden gehalten, Anklagen geführt und pathetische Ausbrüche der Reue formuliert, nur geschieht dies in diesen Fällen eben im Voraus, während die Figur noch im Sterben liegt oder ihr Tod lediglich vorherzusehen ist. Das regelmäßige Auftreten solcher Sprechakte zeigt, dass der Tod einer oder mehrerer Figuren allein normalerweise nicht ausreicht, um den Konflikt eines Dramas befriedigend abzuschließen. Vor allem der Tod der Hauptfigur verlangt nach einer Reaktion durch andere Figuren, durch die ihm seine Bedeutung verliehen wird. In den Dramen des untersuchten Zeitraums ist der Tod einer Hauptfigur fast nie eine bloße Zufälligkeit, die ohne

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 167.

jeden Sinn und Zweck geschehen würde. Der Tod muss stets sinnvoll erscheinen, doch worin dieser Sinn besteht, ist interpretationsbedürftig. Im Kapitel *Dramaturgie des Sterbens*, das den Abschluss der vorliegenden Arbeit bildet, werden der Sinn des Todes und die beabsichtigte emotionale Wirkung noch näher behandelt. Für den Moment genügt es festzuhalten, dass die Stücke, um diesen Sinn zu erzeugen bzw. ihn hervorzuheben, die erwähnten Sprechakte brauchen. Sie erst auf den Tod folgen zu lassen und somit ans Ende des Stückes zu stellen, hat den Vorteil, dass sie nicht mehr widerlegt werden können. Jede Sinnzuschreibung, die zuvor vorgenommen wird, kann die sterbende Figur durch ihr späteres Verhalten noch zunichtemachen. Selbst wenn sie dies nicht in offensichtlicher Weise tut, stellt sich am Ende doch stets die Frage, ob die früheren Behauptungen noch Gültigkeit für sich beanspruchen können. Sinnzuschreibungen, die erst nach dem Tod der betreffenden Figur vorgebracht werden, können hingegen die Bilanz aus einem abgeschlossenen Leben ziehen. Ihr Gegenstand ist keinen Veränderungen mehr unterworfen.

### **3.5. Nach dem Ende der Handlung**

Wie im Kapitel *Todeszeichen* bereits angesprochen wurde, enden Stücke manchmal schon, kurz bevor eine der zentralen Figuren stirbt. Für diese dramaturgische Entscheidung kann es verschiedene Gründe geben. Bei Bühnenstücken ist einer der häufigsten Gründe vermutlich der zu große Aufwand, der in manchen Fällen mit der Darstellung einer Todesszene verbunden ist. Zudem ist die Aussparung der Todesszene eine Möglichkeit, den Handlungsverlauf, der zum Tod einer Figur führt, mehr in den Vordergrund zu rücken. Todesszenen haben ein großes dramaturgisches Potential und können auf der Bühne einen enormen Schauwert entwickeln. Gerade deshalb können sie aber die gesamte übrige Handlung in den Schatten stellen. Möglicherweise möchte mancher Dramatiker nicht, dass das Publikum nur die Todesszene in bleibender Erinnerung behält und der Rest der Handlung zu einer Nebensache verkommt. Trotz dieser Gründe ist es vergleichsweise selten, dass der Tod über das Ende der Handlung hinaus aufgeschoben wird. Es bietet sich auch nur unter bestimmten Voraussetzungen an, denn wie bereits festgestellt wurde, gibt es unter Umständen gute Gründe an einem Todesfall zu zweifeln, wenn er nicht durch bestimmte Zeichen belegt ist. Nur dann, wenn der Tod der Figur am Ende unausweichlich erscheint oder wenn er schon von Anfang an als sicher gilt, etwa weil auf ihn schon im Titel des Stücks hingewiesen wird oder die Figur auf einem historischen Vorbild, einer Sagengestalt oder einer Romanfigur basiert, deren Ende als allgemein bekannt gelten kann, ist diese Gefahr gering. Tatsächlich kommt es vor allem in historischen Dramen vor, dass Stücke kurz vor dem mutmaßlichen Tod

der Hauptfigur enden. Auf einige solcher Fälle sind wir im Verlauf dieser Arbeit bereits gestoßen, beispielsweise auf die Konradin-Dramen von Ernst Raupach, Clemens Werthes und Jakob F. Becker. Dies sind Fälle, in denen dem gesamten Publikum bewusst sein dürfte, welches Ende die historischen Vorbilder dieser Figuren genommen haben.

Bei vier weiteren ähnlichen Fällen, die sich unter den Trauerspielen und Tragödien der Stichprobe finden, nämlich Steltzers *Franziska Montenegro*, Daxenbergers *Beatrice Cenci*, Heinrich Joseph von Collins *Regulus* und Gutzkows *Patkul*, kann man nicht so selbstverständlich von einem derartigen Vorwissen ausgehen. Der römische Feldherr Marcus Atilius Regulus, auf dem Collins Figur basiert, dürfte nicht jedem Zuschauer bzw. Leser bekannt gewesen sein, zumal gerade die Stellen seiner Vita, auf denen das Stück basiert, unter Historikern umstritten sind und manche historische Quelle von einem ganz anderen Ende des Regulus berichtet, als Collin es ihm zuschreibt. Möglichen Verständnisschwierigkeiten beugt der Autor jedoch vor, indem er dem Stück einen Prolog voranstellt, in dem eine aus den Wolken herabsteigende Melpomene in einem ca. fünfseitigen Monolog alles erzählt, was der Zuschauer über Regulus wissen muss, einschließlich seines Todes, und somit die gesamte Handlung des Stückes vorwegnimmt. Dem Leser werden zusätzlich im Anhang noch 24 Seiten historischer Anmerkungen geliefert, in denen Collin genau darlegt, auf welche Quellen er sich in seinem Stück stützt. Auf diese Weise wird jeder mögliche Zweifel am Tod der Hauptfigur beseitigt. Über das Ableben von Gutzkows *Patkul* wusste das Publikum hingegen eventuell noch nicht im Voraus Bescheid. Zwar ist Gutzkow nicht der erste, der den Stoff literarisch bearbeitet<sup>1</sup>, aber zur Allgemeinbildung gehört das Schicksal des 1707 hingerichteten livländischen Politikers dennoch nicht<sup>2</sup>, zumal auch hier das Ende der Figur mit dem des historischen Vorbilds nicht völlig übereinstimmt. Hier muss also das Ende des Stückes selbst für klare Verhältnisse sorgen. Ähnliches dürfte für die 1599 hingerichtete Beatrice Cenci gelten. Im Fall der Franziska Montenegro ist gar kein historisches Vorbild auszumachen.

Es sind drei Faktoren, die Patkuls Tod nahezu zur Gewissheit werden lassen. Erstens hat er von außen keine Hilfe zu erwarten. Sein treuester Gefolgsmann, der am ehesten für Hilfe sorgen könnte, begeht kurz vor Schluss des Stückes Selbstmord und demonstriert damit

---

<sup>1</sup> Unter anderem erscheint 1835 ein zweibändiger historischer Roman von Nina Rog.

<sup>2</sup> Dies geht unter anderem aus den Kritiken hervor. Im *Morgenblatt für gebildete Leser* etwa reagiert ein Redakteur auf den Vorwurf anderer Kritiker, das Stück würde zu sehr einer historischen Abhandlung ähneln: „Soll ich nun ein Conversationslexikon zur Hand nehmen, um zu beweisen, daß die Tragödie Patkul nicht mit dem Artikel Patkul in jenem übereinstimmt?“ Siehe *Morgenblatt für gebildete Leser*. Sechsenddreißigster Jahrgang. Januar. Stuttgart und Tübingen 1842. S. 96. Auch der Umstand, dass in der Druckfassung von 1842 unterhalb des Personenverzeichnisses festgehalten wird: „Zeit: Anfang des 18. Jahrhunderts“ weist darauf hin, dass Gutzkow offenbar keine Vertrautheit mit dem Stoff voraussetzt.

anschaulich, dass es keinen Plan zur Rettung Patkuls gibt. Man hört den Schuss von außerhalb der Szene, während Patkul seinen letzten Monolog hält. Zweitens verfügt Patkul selbst über keinerlei Bewegungs- oder Handlungsfreiheit. Wie eine Regieanweisung festhält, wird er von Soldaten eingeschlossen, als er zu seiner Hinrichtung abgeht. Drittens schließlich, und dies ist vielleicht der wichtigste Punkt, zeigt Patkul in seinem abschließenden Monolog überhaupt nicht den Willen seiner Hinrichtung zu entgehen. „Freudig“ sagt er zu den Soldaten, die ihn erschießen sollen: „Auf, Liefländer, zielt auf dieses Aug’, das oft für euch gewacht, auf diese Stirn, die oft für euch gesonnen.“ Dann verabschiedet er sich und „wendet sich entschlossen zum Abgehen“.<sup>1</sup> Bei Beatrice Cenci liegt der Fall ähnlich. Sie ist ihren Richtern hilflos ausgeliefert, hat von außen keine Hilfe zu erwarten und nachdem sie sich zunächst mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln gegen das Todesurteil gewehrt hat, zeigt sie sich kurz vor ihrem Abgang gefasst und lässt keinerlei Willen erkennen, ihrem Tod noch zu entfliehen: „Ich bin gefasst. Lebt wohl! Wer mir von Euch / That Gutes je, dem dank’ ich. Unter Euch / Ist keiner, der mich hasst, Sonst bät’ ich ihn, / In dieser Stunde liebend zu verzeih’n. / Der Allerbarmer wird mir gnädig seyn! / Hier litt ich nur und wusste nichts vom Glücke.“<sup>2</sup>

Auf *Franziska Montenegro* trifft all dies jedoch nur bedingt zu. Zwar befindet sich auch hier die Titelfigur in Gefangenschaft, aus der sie sich aus eigener Kraft nicht mehr befreien kann, allerdings hat ihr Geliebter Katelli sich in ihren Kerker eingeschlichen und dort ihren gerade anwesenden schlimmsten Widersacher ermordet. Der ursprüngliche Plan mit ihr zu fliehen scheitert allerdings unter anderem an Franziskas schlechtem Geisteszustand. Diese sagt nicht nur ihren eigenen Tod vorher, sondern hält sich bereits im vorletzten Auftritt für einen Geist.<sup>3</sup> Am Ende dieses Auftritts wirft sie sich zu Boden, scheint für den Rest des Stückes gar nicht mehr ansprechbar zu sein und zeigt keinerlei Reaktionen mehr auf die weiteren Vorgänge einschließlich der Ermordung ihres Feindes. Auch Katelli gibt seine Fluchtpläne auf und entscheidet sich stattdessen dafür, gemeinsam mit Franziska sterben zu wollen. Die letzten Worte des Stückes sind: „Ich gehe den Weg froh, meine Franziska im Arm! Edle That und Unschuld gehen vor uns einher und der Seraph lacht unsers Kommens. – (den Dolch in erhabner Hand. Zu Franziska) Und nun zum Gericht Franziska! Rettung ist hier tod!“<sup>4</sup> In diesem Fall bleiben viele Fragen offen. Will Katelli zunächst Franziska und dann sich selbst ermorden? Will er sie dazu bringen Selbstmord zu begehen? Geht er aufgrund ihres schlechten Zustandes davon aus, dass sie ohnehin stirbt, auch ohne äußere Einwirkungen?

---

<sup>1</sup> Gutzkow: Patkul. S. 112.

<sup>2</sup> Daxenberger: Beatrice Cenci. S. 26.

<sup>3</sup> Steltzer: Franziska Montenegro. S. 91.

<sup>4</sup> Ebd., S. 94.

Will er warten, bis sie gefasst und hingerichtet werden? Wie genau diese beiden Figuren sterben werden, ist also fraglich. Dass sie aber sterben werden, erscheint sehr wahrscheinlich. Wie in den bereits geschilderten Fällen befinden sich die Figuren in einer lebensbedrohlichen Notlage und zeigen keinen Willen mehr, ihrem Tod zu entgehen. Dennoch ist festzustellen, dass unter allen Fällen dieser Art der Tod kurz nach dem Ende der Handlung in diesem Stück am wenigsten gesichert ist.

Auffällig ist, dass in allen übrigen Fällen, in denen das Stück kurz vor einem Todesfall endet, der betreffenden Figur die Hinrichtung bevorsteht. Hierfür gibt es eine ganze Reihe möglicher Gründe: Erstens handelt es sich bei Stücken, in denen die Hauptfigur hingerichtet wird, besonders häufig um historische Dramen, und in diesen ist es, wie gesagt, weniger problematisch, das Stück schon vor dem Tod der Hauptfigur enden zu lassen. Zweitens ist die Inszenierung von Hinrichtungsszenen aufwendig, weshalb es sich anbietet, das Stück schon vorher enden zu lassen. Einen dritten Grund liefert uns der Prolog aus Collins *Regulus*: „Und ach sein Tod! sein Tod!! Doch gönn’t der Muse / Euch schonend diesem Anblick zu entzieh’n.“<sup>1</sup> Hinrichtungen sind ein brutales Schauspiel, das sich mit den Wirkungsabsichten, die ein Dramatiker mit seinem Stück verbindet, manchmal nicht vereinbaren lässt. Im Fall des *Regulus* soll der Zuschauer offenbar nicht durch unnötiges Mitleiden mit der Hauptfigur beschwert werden, wie Melpomene darlegt:

„Der Dichter weiß – ich bin der Menschen Freundinn,

Will ihre Leiden grausam nicht vermehren;

Und nicht erschwert, erleichtert und gehoben

Soll jede Menschenbrust durch mich sich fühlen.

[...]

Wohl mag ein Dolch euch dann im Busen wühlen.

Doch wenn Ihr seht, mit welcher Kraft er [Regulus] trägt,

Wie das Bewußtsein hoch den Starken hebt,

Daß er ihn stirbt, den Tod für’s Vaterland,

Dann wird, da seinem Leiden Trost nicht fehlet,

Gemildert euer Mitleid seyn. [...]"<sup>2</sup>

Das Stück endet damit, dass Regulus sich selbst zum Wohl Roms den Karthagern ausliefert, in der Gewissheit von ihnen getötet zu werden. Dem erhebenden Gefühl, das das Publikum angesichts dieses Entschlusses offenbar empfinden soll, könnte es schaden, wenn daraufhin

---

<sup>1</sup> Collin: *Regulus*. S. 15.

<sup>2</sup> Ebd.

gezeigt werden würde, wie Regulus grausam hingerichtet und zuvor möglicherweise noch gefoltert wird. Mindestens wäre eine solche Szene im Hinblick auf die Wirkungsabsicht vollkommen überflüssig.

Viele andere Dramatiker scheinen ebenfalls ein Interesse daran zu haben dem Sterben der Hauptfigur einen Teil seines Schreckens zu nehmen. Man erkennt dies unter anderem daran, dass vielen Hauptfiguren ein deutlich milderes Los zuteilwird als ihrem historischen Vorbild, und zwar selbst dann, wenn ihr Tod gar nicht auf der Bühne dargestellt wird. Der historische Patkul etwa wurde gerädert und gevierteilt, was die Erschießung im Stück Gutzkows vergleichsweise milde wirken lässt. Indem Gutzkow zudem das Stück kurz vor der Hinrichtung enden lässt, verschafft er ebenso wie Collin seiner Hauptfigur einen starken und würdevollen Abgang, anstatt das mitleiderregende Schicksal zu zeigen, das sie kurze Zeit später ereilen wird. Den Tod erst nach dem Ende der Handlung eintreten zu lassen, kann also eine Methode sein, um beim Publikum mehr Bewunderung für die Hauptfigur und weniger Mitleid mit ihr auszulösen. Dies gilt für Hinrichtungen mehr noch als für andere Todesarten, weil sie in manchen Fällen besonders grausam oder erniedrigender sind und zudem mehr Zeit in Anspruch nehmen. Ein bloßer Mord mit dem Dolch kann in Sekundenschnelle vorbei sein, aber eine Hinrichtung zeigt die Figur über längere Zeit hinweg in jenem hilflosen Zustand, in dem sie nichts anderes tun kann als auf ihren eigenen Tod zu warten. Durch ein vorzeitiges Ende des Stückes kann nicht nur die Brutalität der Hinrichtung vermieden, sondern auch dieser wenig heroische Zustand abgekürzt werden.

Der vierte Grund besteht darin, dass die Hinrichtung eine Todesart ist, die sich vergleichsweise leicht und sicher vorhersagen lässt. Natürlich kann sich auch hier immer plötzlich eine Möglichkeit zur Rettung ergeben, aber zumindest kann man mit hoher Wahrscheinlichkeit mit dem Tod des Verurteilten rechnen. Das Gelingen eines Mordanschlags scheint demgegenüber vergleichsweise ungewiss, zumal viele Morde in den Dramen des untersuchten Zeitraums gar nicht geplant werden und deshalb völlig unvorhersehbar sind. In solchen Fällen muss zumindest die Tat noch Teil der Handlung sein, damit das Publikum überhaupt mit dem Tod der Figur rechnen kann. Ist aber die Tat ohnehin Teil der Handlung, so gibt es dramaturgisch gesehen kaum einen Grund, das Eintreten des Todes von ihr auszuschließen. Im Gegenteil: Der Dramatiker brächte sich um die Gelegenheit, die Hauptfigur einen Sterbemonolog führen zu lassen, würde er das Stück direkt nach der Tat enden lassen. Bei der Hinrichtung kann die Figur, da ihr Tod absehbar ist, ihre abschließenden Worte schon im Voraus sprechen, aber mit einem Mordanschlag rechnet das Opfer in der Regel nicht, sodass es hier für seine letzten Worte auf die Zeitspanne zwischen

dem Empfang der tödlichen Verletzung und dem Eintritt des Todes angewiesen ist. Ähnliches gilt für den Tod in der Schlacht.

Abgesehen von der Hinrichtung gibt es nur eine häufig im Drama verwendete Todesart, bei der der Tod für die sterbende Figur leicht vorherzusehen ist, und diese ist der Selbstmord. Hier wäre es denkbar, sie ihren abschließenden Monolog auf der Bühne halten und danach mit dem festen Entschluss zu sterben abgehen zu lassen, wie dies auch Regulus, Patkul und andere angesichts ihrer bevorstehenden Hinrichtung tun. Dennoch gibt es in den Dramen der Stichprobe nur wenige und sehr unsichere Fälle dieser Art. In *Franziska Montenegro* erscheint zwar, wie gesagt, sehr wahrscheinlich, dass die beiden Figuren sterben werden, aber die Art und Weise des Todes bleibt bis zu einem gewissen Grad offen. Ein Selbstmord wäre denkbar. In Dierickes *Eduard Montrose* fasst Jenny schon vor der Hinrichtung ihres Geliebten den Vorsatz ihm ins Jenseits zu folgen und versucht später auch diesen umzusetzen, wird von ihrem Vater jedoch daran gehindert. Ob sie dabei auch ihren Vorsatz aufgibt, ist nicht ersichtlich. Sie wird schließlich in geistig verwirrtem Zustand von ihrer Dienerin von der Bühne geleitet.<sup>1</sup> Es ist für das Publikum also nicht vorhersehbar, ob weitere Selbstmordversuche folgen werden und ob einer von ihnen schließlich Erfolg haben wird.

Es wäre denkbar, dass aufgrund solcher Unsicherheitsfaktoren so wenige Stücke schon kurz vor dem Selbstmord zentraler Figuren enden. Anders als ein zum Tode Verurteilter kann ein potentieller Selbstmörder es sich schließlich jederzeit anders überlegen. Tatsächlich gibt es einige Fälle, in denen solche Figuren kurz vor der Tat noch umgestimmt oder auf andere Weise gerettet werden, z.B. in Bretzners *Karl und Sophie oder: Die Physiognomie*, Kotzebues *Der Opfer-Tod* oder Zieglers *Die vier Temperamente*. Angesichts der großen Anzahl erfolgreicher Selbstmorde in den untersuchten Dramen kommen diese wenigen Fälle allerdings kaum in Betracht, zumal es sich bei diesen Stücken nicht um Trauerspiele oder Tragödien handelt. Fasst in einem Trauerspiel eine Figur den Plan ihr eigenes Leben zu beenden, so tut sie dies in der Regel auch.<sup>2</sup> Vorausgesetzt, das Publikum ist sich über das Genre des Stücks im Klaren, könnte es sich im Trauerspiel also durchaus auf die Durchführung der Selbstmordpläne verlassen. Dass Stücke dennoch nicht enden, bevor der Selbstmord vollbracht ist, liegt vermutlich eher daran, dass dies zu wenige dramaturgische Vorteile bieten würde. Die beliebtesten Selbstmordmethoden, das Erdolchen und das Vergiften, sind weder so schwer darzustellen noch so grausam oder erniedrigend, dass man

---

<sup>1</sup> Diericke: *Eduard Montrose*. S. 86/87.

<sup>2</sup> Es gibt auch in Trauerspielen ein paar Fälle, in denen Figuren schließlich doch auf den geplanten Selbstmord verzichten, aber nur, um auf andere Weise zu sterben, wie beispielsweise die Hauptfigur in Dycks *Leichtsinn und Verführung*.



Gründe hätte sie aus dem Stück zu entfernen. Soll die Figur sich erschießen, so kann ein außerhalb der Bühne abgefeuerter Schuss zudem für einen der beliebten Knalleffekte sorgen. Den Selbstmord innerhalb der Handlung stattfinden zu lassen, bietet dem Dramatiker letztlich verschiedene vorteilhafte Möglichkeiten, aber kaum Nachteile.

Die bisherigen Beobachtungen gelten aber nur für Hauptfiguren. Wie schon mehrmals im Hinblick auf andere Aspekte der Todesdarstellung festgestellt wurde, gelten für den Tod der Nebenfiguren aufgrund seiner geringeren dramaturgischen Bedeutung auch in dieser Hinsicht weniger strengen Regeln. Beispielsweise war in diesem Abschnitt bereits die Rede von der Geliebten des Grafen Essex, die im fünften Akt von Deuringers *Elisabeth* der Königin verkündet Gift getrunken zu haben und nicht mehr zu retten zu sein. Es bleibt dem Publikum überlassen, ob es diesen Worten Glauben schenken möchte, denn nach ihrem Abgang gibt es von ihr keine weiteren Nachrichten. Ein anderes Beispiel liefert das bereits erwähnte Schicksal Leporellos, des Dieners Don Juans in Grabbes *Don Juan und Faust*, der in einem brennenden Haus zurückgelassen wird, nachdem sein Herr mit dem Teufel zur Hölle gefahren ist.<sup>1</sup> Bei Nebenfiguren kommt es also nicht nur im Fall einer Hinrichtung vor, dass der Tod erst nach dem Ende der Handlung eintritt. Die Verlässlichkeit der Todesart ist hier nicht von großer Bedeutung, weil es für die Haupthandlung des Stückes nicht wichtig ist, ob die betreffende Figur lebt oder stirbt.

### 3.6. Mehrteilige Stücke

Alle bisherigen Beobachtungen in diesem Kapitel gelten zum Teil auch für Stücke, die zu einem mehrteiligen Zyklus gehören. Viele dieser Stücke sind so konzipiert, dass sie für sich allein stehen können und gar nicht anhand ihrer Handlung und Struktur, sondern lediglich durch die Paratexte als Bruchstücke eines mehrteiligen Werkes zu erkennen sind. Allerdings muss der Tod des Protagonisten bis zum letzten Stück aufgeschoben werden, sofern der Protagonist nicht von Stück zu Stück wechselt.<sup>2</sup> Letzteres kommt nahezu ausschließlich in historischen Dramen vor, etwa wenn als Stoff die Geschichte einer Herrscherdynastie gewählt wird. Das beste und spektakulärste Beispiel hierfür ist sicherlich der sechzehnteilige Hohenstaufen-Zyklus von Ernst Raupach. Die Hauptfigur wechselt hier nicht mit jedem Stück, aber der Zyklus bringt es immerhin auf sieben verschiedene Protagonisten. Fünf von ihnen sterben innerhalb bzw. unmittelbar nach dem Ende der Handlung eines Stückes, eine

---

<sup>1</sup> Grabbe: *Don Juan und Faust*. S. 223. Vgl. oben, S. 92. Vgl. auch unten, S. 258.

<sup>2</sup> Eine Ausnahme hiervon ist Fouqués *Helgi*-Trilogie. Die Hauptfigur und seine Geliebte sterben hier am Ende jedes Stückes, um im nächsten wiedergeboren zu werden. Am Ende des letzten Stückes wird ihnen von den Göttern gestattet in der Gestalt von Schwänen auf der Erde zu bleiben.

sechste Figur wird für den Rest ihres Lebens in einen unterirdischen Kerker verbannt, was von ihr als dem Tod vergleichbar aufgefasst wird.<sup>1</sup> Die siebte Hauptfigur ist Friedrich Barbarossa, dem zwar gleich vier Stücke gewidmet sind, in denen sein Tod aber nicht behandelt wird. Das zufällige Ertrinken in einem Fluss scheint dem Autor keine dramatische Bearbeitung wert gewesen zu sein, sodass das Unglück zwischen dem vierten und fünften Teil des Zyklus eintritt.

Auf die Gattungszuschreibung durch den Autor hat es in diesem Fall übrigens keinen Einfluss, ob die Hauptfigur stirbt oder nicht. Jedes der Stücke trägt die Bezeichnung „Historisches Drama“, wie auch der Zyklus insgesamt als „Cyclus historischer Dramen“ bezeichnet wird. Zu beachten ist hierbei, dass der Begriff „Drama“ im untersuchten Zeitraum hinsichtlich des Todes der Hauptfigur vergleichsweise neutral ist. Während die Bezeichnung „Schauspiel“ in der Regel für ernste Stücke mit glücklichem Ausgang verwendet wird, ist „Drama“ ein Sammelbegriff für ernste Stücke jeder Art. In zwölf der vierundzwanzig untersuchten Stücke mit der Bezeichnung „Drama“ stirbt am Ende eine positiv dargestellte Nebenfigur, in zwei weiteren wird um tote Nebenfiguren getrauert<sup>2</sup>, die übrigen zehn haben ein glückliches Ende. Der Autor hat sich also eine Genrebezeichnung herausgesucht, die zu allen Stücken unabhängig vom Ausgang gleichermaßen passt. Was dieser Bezeichnung bezogen auf das einzelne Stück an Präzision fehlt, wird zum Teil im Titel nachgeholt. Bei den Stücken *Kaiser Heinrich der Sechste. II. Theil, oder: Heinrichs Tod* und *Kaiser Friedrich II. IV. Theil, oder: Friedrichs Tod* nimmt dieser das Ende vorweg. Sowohl Heinrich VI. als auch Friedrich II. sind die Hauptfiguren von mehreren Stücken, sodass es hier, so suggerieren jedenfalls die Titel, zu einer Aufgabenteilung kommt: Ein Teil der Stücke behandelt wichtige Stationen aus ihrem Leben, während das letzte Stück ganz dem Tod gewidmet ist. Man könnte annehmen, dass sich die Todesdarstellung hier nun aufgrund dieser vermeintlichen Konzentration auf den Tod von der in gewöhnlichen, für sich allein stehenden tragischen Stücken unterscheidet, dass etwa die Todesdarstellung besonders viel Raum in Anspruch nimmt oder weiter nach vorn ins Zentrum des Stückes rückt. Nichts dergleichen ist der Fall. Beide Stücke sind hinsichtlich ihrer Struktur nicht von gewöhnlichen Trauerspielen zu unterscheiden. Der Tod der Hauptfigur sowie der gesamte Sterbeprozess finden jeweils in der

---

<sup>1</sup> „Komm! laß uns glücklich vor dem Tode sterben“, sind die letzten Worte Enzios, bevor er in seinen Kerker hinabsteigt. Sie gelten seiner Geliebten, die sich dazu entschlossen hat ihm dort Gesellschaft zu leisten. Siehe Raupach: *König Enzo*. S. 152. Dieses Ende entspricht übrigens nicht den historischen Tatsachen. Enzo wurde zwar von 1249 bis zu seinem Lebensende 1272 in Bologna gefangen gehalten, jedoch in ritterlicher Haft in einem Palast, der bis heute als „Palazzo Re Enzo“ bezeichnet wird.

<sup>2</sup> Eines dieser beiden ist Auffenbergs *Die Verbannten*, in dem die Trauer allerdings erst am Ende des Nachspiels steht. Inwiefern dieses noch dem Stück selbst zuzurechnen ist, ist fraglich. Auch dann, wenn man dies nicht tut, endet das Stück allerdings nicht glücklich, sondern mit der Verbannung einer Hauptfigur nach Sibirien.

letzten Szene statt, die Handlung hat den üblichen Spannungsbogen und das Ende wäre zu Beginn keineswegs abzusehen, wenn der Titel und die historischen Fakten nicht wären. Wenn es überhaupt einen Unterschied gibt, so liegt er darin, dass der Tod vor allem im Fall Friedrichs ungewöhnlich plötzlich und überraschend eintritt. Dies liegt aber mehr am Stoff als an der Mehrteiligkeit des Stückes. Der historische Friedrich starb unerwartet an einer unbekannten Krankheit. Trotz seiner Bemühungen den Tod seiner Dramenfigur als Resultat eines heftigen Schreckens darzustellen, der aus den Ereignissen der Handlung resultiert, gelingt es dem Autor nicht ganz dessen Zufälligkeit zu tilgen. Von einer auffälligen Konzentration auf den Tod der Hauptfigur im Vergleich zu gewöhnlichen tragischen Stücken kann in beiden Fällen keine Rede sein, im Zentrum der Handlung stehen ganz andere Probleme und Konflikte. Bei beiden könnte es sich ebenso gut um eigenständige Stücke handeln. Ähnliches gilt für die Todesdarstellung derjenigen Figuren des Zyklus, die nur die Hauptfigur eines einzigen Stückes sind. *König Konradin* beispielsweise fügt sich nahtlos in die Masse der im untersuchten Zeitraum erschienenen Konradin-Dramen ein. Wie im Kapitel *Todeszeichen* bereits beschrieben, endet das Stück bereits kurz vor dem Tod der Hauptfigur, was bei Hinrichtungen nichts Ungewöhnliches ist.

Diejenigen Stücke des Hohenstaufen-Zyklus, in denen die Hauptfigur stirbt, gehorchen also sehr stark den Mustern konventioneller tragischer Stücke. Dasselbe lässt sich auch von den meisten anderen Dramenzyklen des untersuchten Zeitraums sagen. Natürlich gibt es hier die eine oder andere Abweichung von der Regel, ebenso wie unter den übrigen Dramen auch, aber die auffälligen Eigenheiten dieser Stücke scheinen nicht mit ihrer Zugehörigkeit zu einem Zyklus zusammenzuhängen. Dass die Unterschiede so gering ausfallen, hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass gewöhnliche tragische Stücke ohnehin schon stark auf den Tod ihrer Hauptfigur ausgerichtet sind. Sucht man nach den die Handlung und Struktur betreffenden Unterschieden zwischen einteiligen und mehrteiligen Dramen, so wird man deshalb nicht bei der Darstellung des Todes, sondern bei der Darstellung des Lebens der Hauptfigur fündig. Dass der Hohenstaufen-Zyklus ganze vier Stücke dem Leben Friedrichs II. und nur eines seinem Tod widmet oder dass Fouqués Trilogie *Der Held des Nordens* bereits in der Kindheit des Helden<sup>1</sup> einsetzt, um uns seinen Werdegang möglichst vollständig zu zeigen, stellt tatsächlich eine auffällige Besonderheit solcher Stücke dar. Betrachtet man also alle Stücke eines Zyklus, die über dieselbe Hauptfigur verfügen, so ergibt sich in manchen Fällen eine Aufwertung der Lebensgeschichte dieser Figur im Vergleich zu ihrem Tod. Die

---

<sup>1</sup> Sigurd ist allerdings nur der Held von zwei der drei Stücke. Nach seinem Tod am Ende des zweiten Teils vollzieht sich ein Hauptfigurenwechsel.

Darstellung von Friedrichs Tod in der letzten Szene des fünften Stückes nimmt einen verschwindend geringen Raum ein, wenn man sie gegen die Darstellung verschiedener Stationen seines Lebens in ihrer Gesamtheit hält.

### 3.7. Dramenlänge

Die Länge eines Stückes hat keinen Einfluss auf die Todesdarstellung, zumindest nicht, was den Tod von Hauptfiguren betrifft. So fällt die Todesszene einer Hauptfigur in einem Einakter nicht kürzer aus als in einem Fünfakter. Gespart wird an anderen Stellen: Die Handlung kann weniger verwickelt sein oder teilweise in die Vorgeschichte verlegt werden, auf retardierende Momente kann verzichtet und die Anzahl der handelnden Figuren auf ein Minimum beschränkt werden, aber für die Darstellung des Todes der Hauptfigur wenden kurze Stücke ebenso viel Raum auf wie lange. Deshalb kann es vorkommen, dass sich ein solches kurzes Stück nahezu gänzlich um den Tod der Hauptfigur dreht und von diesem abgesehen fast gar keine Handlung mehr aufweist. Dies zeigt sich beispielsweise an Anton Richters *Eumenides Düster*, dessen Sterbemonolog im Kapitel *Sprechakte* später noch ausführlich behandelt wird.<sup>1</sup> Das Stück besteht aus einem kurzen Vorspiel und einem einaktigen Hauptstück. Von seinem ersten Auftritt im Hauptstück an wird Eumenides von düsteren Vorahnungen geplagt und tut das gesamte Stücke über kaum etwas anderes, als baldiges großes Unglück und seinen eigenen Tod vorherzusagen, bis er schließlich durch seinen Selbstmord aus seiner Weissagung eine selbsterfüllende Prophezeiung macht. Hiervon abgesehen ist der Blitzschlag, durch den sein Sohn getötet wird, das einzige noch erwähnenswerte Ereignis des Stückes, doch dieses geschieht außerhalb der Bühne und wird, wie es für den Tod von Nebenfiguren bei langen wie bei kurzen Stücken üblich ist, nur kurz behandelt. Stattdessen nehmen die Reden der Hauptfigur einen Großteil des Stückes ein. Es fällt schwer, Eumenides überhaupt noch als Protagonisten im ursprünglichen Sinne des Wortes zu bezeichnen, denn obwohl er im Mittelpunkt des Stückes steht, ist er schwerlich als der Haupthandelnde des Stückes zu bezeichnen, weil dieses kaum eine Handlung aufweist und die wenigen Vorgänge bis zu seinem Selbstmord nicht von Eumenides ausgehen. Sieht man vom Vorspiel ab, ist sein Selbstmord die erste und einzige Handlung, die Eumenides vollbringt. Solche Fälle gibt es allerdings nur sehr wenige, schon allein deshalb, weil der Tod für die Handlung der meisten kurzen Stücke kaum eine Rolle spielt. Nur etwa 4% der Trauerspiele sind Einakter, während gut 73% fünf Akte oder mehr haben. Die einaktigen Trauerspiele und Tragödien machen

---

<sup>1</sup> Siehe unten, S. 187.

zusammen nur etwa 2-3% aller Einakter aus.<sup>1</sup> Bei der Mehrheit der Einakter handelt es sich um komische Stücke, bei denen der Tod, wie gesagt, eher in der Vorgeschichte als innerhalb der Handlung auftritt. Bei den Zweiaktern sehen die Zahlen ähnlich aus, der Anteil der Trauerspiele und Tragödien beträgt hier ebenfalls nur rund 2%.

Auf die Darstellung des Todes von Nebenfiguren hat die Länge eines Stücks ebenfalls keinen Einfluss. Diese fällt ohnehin schon bei längeren Stücken so knapp aus, dass sie sich kaum noch kürzer fassen lässt. Zu beachten ist in dieser Hinsicht lediglich, dass kurze Stücke sich insgesamt stärker auf die Hauptfiguren konzentrieren und tendenziell über ein enger begrenztes Personal verfügen. Es sterben also in kurzen Stücken schon deshalb weniger Nebenfiguren, weil es hier nur wenige Nebenfiguren gibt.

---

<sup>1</sup> Nimmt man nur Einakter, die explizit als Einakter gekennzeichnet werden, so sind es 2,2%. Vielen Einaktern fehlt eine solche Kennzeichnung jedoch. Zählt man deshalb Stücke ohne explizite Akteinteilung, bei denen es sich größtenteils um solche Einakter handelt, hinzu, liegt der Anteil der Trauerspiele und Tragödien bei 2,6%.

## 4. Sprechakte

### 4.1. Letzte Worte und Sterbemonologe

„[...] ich fordere euch auf, das soll die Probe seyn, wenn ihr im Tode annoch feste steht, wenn euch eure Grundsätze auch da nicht im Stiche lassen, so sollt ihr gewonnen haben; wenn euch im Tode auch nur der mindeste Schauer anwandelt, weh euch dann! ihr habt euch betrogen“<sup>1</sup>, sagt Pastor Moser in Schillers *Die Räuber* (1781) zu Franz Moor. Als die sterbende Luise in *Kabale und Liebe* (1784) ihre Unschuld beteuert, sagt Ferdinand: „Was sagt sie da? – Eine Lüge pflegt man doch sonst nicht auf diese Reise zu nehmen?“<sup>2</sup> Eine alte Frau in Guttenbergs *Kanzler Mondenfield* (1792) meint: „[...] wenn man [...] ein so hohes Alter erreicht hat, daß man keinen Augenblick mehr sicher ist, vor das Gericht da oben zu treten, – so giebt man sich mit keinen Lügen ab.“<sup>3</sup> Mit diesem Argument bekräftigt sie vor dem Fürsten die Wahrheit ihrer Aussage. „Ein Sterbender kann nicht betriegen, / Der Tod streift jede Maske ab, / Und nur die Wahrheit folget uns ins Grab“<sup>4</sup>, sagt eine Figur in Pichlers *Heinrich von Hohenstauffen* (1815). In Auffenbergs *König Erich* (1820) behauptet eine Figur, die ihren eigenen Tod herannahen sieht: „Ich stehe am Rand des Grabes, / Und Wahrheit spricht aus mir, dem Todtgeweihten.“<sup>5</sup> „Wie der Mensch lebte, so stirbt er auch; ein schöner Tod ist der kräftigste Beweis eines schönen Lebens“, heißt es in Deuringers *Ludwig der Sechzehnte* (1835). In Schönes *Gustav Adolfs Tod* (1818) wird knapp festgehalten: „Im Tod ist Wahrheit.“<sup>6</sup> An solchen Stellen wird explizit ausgesprochen, was sich generell in den Dramen des untersuchten Zeitraums beobachten lässt: Der Tod bringt die Wahrheit über die sterbende Figur zum Vorschein. Lüge und Verstellung im Angesicht des Todes werden als unmöglich dargestellt.

Ein möglicher Faktor, der hierzu führt und sich an den Worten der alten Frau im *Kanzler Mondenfield* ablesen lässt, ist die Angst vor der Strafe im Jenseits, die die Figuren davor abschreckt ihren Sünden noch im Tod durch eine Lüge eine weitere hinzuzufügen. Ein anderer Faktor, und auch dieser klingt in den Worten der alten Frau zumindest an, mag der Wegfall des Nutzens der Lüge sein. Da sie ohnehin sterben werden, haben viele der betreffenden Figuren schlicht keinen Grund mehr zu lügen. In anderen Fällen lassen sich aus dem jeweiligen Kontext andere Gründe vermuten. So werden im Folgenden etwa Figuren

---

<sup>1</sup> Schiller: *Die Räuber*. S. 193.

<sup>2</sup> Schiller: *Kabale und Liebe*. S. 161.

<sup>3</sup> Guttenberg: *Kanzler Mondenfield*. S. 134.

<sup>4</sup> Pichler, Caroline: *Heinrich von Hohenstauffen*. S. 145/146.

<sup>5</sup> Auffenberg: *König Erich*. 1820. S. 218.

<sup>6</sup> Schöne: *Gustav Adolfs Tod*. S. 119.

behandelt, denen im Tod eine plötzliche Erkenntnis zuteilwird, welche sie Wahrheiten über sich selbst aussprechen lässt, die sie zuvor selbst nicht geahnt zu haben scheinen. Aber wo auch immer im Einzelnen die Gründe für die Ehrlichkeit der sterbenden Figuren liegen, es gibt in der untersuchten Stichprobe jedenfalls tatsächlich kein einziges Stück, in dem sich ein Sterbender mit einer Lüge vom Diesseits verabschieden würde.<sup>1</sup>

Da der Tod der Moment der Wahrheit ist, kann er auch zu einem Moment der Prüfungen werden, wie sich an den Worten erkennen lässt, die Schillers Pastor Moser an Franz Moor richtet. Auch in dem Zitat aus *Ludwig der Sechzehnte* ist von einem „Beweis“ die Rede. Dass dabei von einem schönen Tod gesprochen wird, bedeutet nicht, dass Ludwigs Tod auf dem Schafott als schöne Todesart empfunden würde. Die betreffende Figur bezieht sich mit ihrer Aussage vielmehr darauf, dass der König im Stück aufrechten Ganges und reinen Gewissens zu seiner Hinrichtung schreiten kann, ohne Angst zu zeigen oder seine Überzeugungen zu verraten. Seine Prinzipien erhalten dadurch ihre Bestätigung, dass er ihnen auch im Tod noch treu bleiben kann. Ist die Figur hierzu nicht in der Lage, stellt dies hingegen rückwirkend ihr bisheriges Verhalten moralisch in Frage. In den letzten Momenten ihres Lebens lassen schon kleine Unsicherheiten bzw. „der mindeste Schauer“, wie es bei Schiller heißt, den moralischen Status einer Figur mindestens zweifelhaft erscheinen. Dramaturgisch betrachtet wird der Augenblick des Todes also dazu genutzt, ein abschließendes Urteil über eine Figur zu fällen. Dies verleiht den letzten Worten eine besondere Bedeutung. In vielen Fällen sind sie es, mit denen eine sterbende Figur ihrem eigenen Leben eine letztgültige, durch den vom nahenden Tod ausgehenden Zwang zur Wahrhaftigkeit verifizierte Deutung verleiht.

Figuren können ihre letzten Worte auf sehr verschiedene Arten äußern. Ein großer Teil von ihnen wird im Folgenden unter dem Begriff *Sterbemonolog* zusammengefasst, obwohl es sich dabei nicht immer um Monologe im strengen Sinne eines Selbstgesprächs handelt. In der Regel sind andere Figuren auf der Bühne anwesend, an die die Reden gerichtet sind. Diese Reden sind aber oftmals weitgehend in sich geschlossen, sie beziehen sich nicht auf die Äußerungen anderer und verlangen nicht nach Repliken. Es handelt sich um eine einseitige Form der Kommunikation, in der der Sterbende nur eines Publikums, aber keines Gesprächspartners bedarf, da er selbst nur Sender, aber kein Empfänger von Informationen ist. Dies gilt umso mehr, da der Sprecher in vielen Fällen unmittelbar nach seiner Rede stirbt

---

<sup>1</sup> Nur ein einziges Mal, in Perinets *Der schwarze Domino*, wird eine solche Lüge in einem Bericht angedeutet: „[...] der Verräther gestand es sterbend, indem er noch die schändlichsten Lügen gegen mich aussagte“. Allerdings ist die Figur, die hier berichtet, selbst nicht unbedingt vertrauenswürdig. Zudem sagt eine andere, positiver charakterisierte Figur zu einem früheren Zeitpunkt im Stück „[...] dieß gestanden Sterbende selbst – Sterbende! – Im Tod ist Wahrheit“ und bestätigt so die unbezweifelbare Ehrlichkeit des Sterbemonologs. Siehe Perinet, Joachim: *Der schwarze Domino*. S. 54, 95.

und für Repliken somit nicht mehr empfänglich sein kann. Insofern hat seine Rede also monologischen Charakter, auch dann, wenn der Sterbende tatsächlich nur noch zu wenigen letzten Worten Gelegenheit findet. „Der Vater – schickt mich. – Mutter – nimm / – mich auf“<sup>1</sup>, stößt etwa Heydens von einem Schwert durchbohrte *Nadine* noch hervor, bevor sie stirbt. Es sind nur wenige, von Pausen unterbrochene Worte, die nicht an die sie Umgebenden gerichtet sind, sondern der sie im Jenseits erwartenden Mutter gelten.

In solche Sterbemonologe können aber auch dialogische Elemente einfließen. Die Rede der sterbenden Figur kann etwa von Repliken anderer Figuren unterbrochen werden oder die Figur kann sich selbst unterbrechen, indem sie eine Frage an einen der Anwesenden stellt. Daraus wiederum können Dialoge entstehen, die in manchen Fällen mehr Raum einnehmen als der monologische Redeanteil. Auch ist es beispielsweise möglich, dass die monologische Rede nur in wenigen Versen besteht, die an einen deutlich längeren Dialog angeschlossen sind. In solchen Fällen wäre es präziser von einem Dialog mit monologischen Elementen zu sprechen. Es geschieht zum einen der Einfachheit halber, dass diese Phänomene im Folgenden unter dem Begriff des Sterbemonologs zusammengefasst werden, und zum anderen deshalb, weil es vorwiegend jene monologischen Elemente sind, die jene Wahrheiten über die sterbende Figur enthalten. Auf das Zusammenspiel dialogischer und monologischer Elemente wird näher eingegangen, wann immer dies für die Beurteilung des betreffenden Sprechakts von zentraler Bedeutung ist. Ansonsten werde ich mich mehr auf die inhaltlichen als die formalen Aspekte konzentrieren.

#### 4.1.1. Die Bösen und die Sünder

##### 4.1.1.1. Sünde aus Schwachheit

„Im Sterben soll man lächeln – ich weiß nichts / Davon.“<sup>2</sup>, sagt der Vaterlandsverräter *Heinrich von Wolfenschießen* (UA 1805) zu Beginn seines Sterbemonologs im Stück Klingemanns. Unter den Schurken, mit denen wir es in den Dramen des untersuchten Zeitraums zu tun haben, stellt er einen minder schweren Fall dar. Er sieht sein Unrecht ein und akzeptiert seinen Tod als Strafe für sein Verbrechen. „Du thatest, was gerecht war, Arnold“<sup>3</sup>, sagt er zu seinem ehemaligen Freund, der ihn im Zweikampf tödlich verwundet hat. Zudem verhindert er, dass ein herbeigeeilter Diener Alarm gibt, und rettet so seinem Mörder eventuell das Leben. Unabhängig von seinen vorhergehenden Taten benimmt er sich sterbend nicht wie ein durchgehend schlechter Charakter, sein Sterbemonolog bleibt dementsprechend

---

<sup>1</sup> Heyden: *Nadine*. S. 145.

<sup>2</sup> Klingemann: *Heinrich von Wolfenschießen*. S. 155.

<sup>3</sup> Ebd., S. 154.



ambivalent: „Du bist der alte – ach wir waren treu; / Erinnerst du dich noch der fernen Zeiten? / Nur ich brach meinen Schwur.“<sup>1</sup> Bis sein Tod eintritt, schwelgt er in Erinnerungen an seine Jugendzeit, in der er seinem Vaterland noch treu ergeben war. Welche Emotionen bei diesen Erinnerungen überwiegen, ob sie ihn trösten oder eher die Reue über seine späteren Verbrechen vergrößern, bleibt dabei weitgehend offen. Besondere Qualen scheint er am Schluss seines Sterbemonologs aber nicht zu leiden: „Wie schön das Leben! – Arnold – immer fort – / Der heimathliche Ruf – im Traume spielt's / Noch fort – – Die Töne – Vaterland!“<sup>2</sup> Wolfenschießen wird nicht von Furcht und Reue gefoltert, nur das Lächeln, mit dem er dem Tod hätte entgegenblicken können, wenn er seine Pflicht erfüllt hätte, bleibt ihm versagt. Seine Strafe besteht lediglich darin, dass ihm die Belohnung vorenthalten wird, mit der der rechtschaffene Sterbende rechnen kann, und natürlich darin, dass er sein Verbrechen mit dem Leben bezahlt, dessen Schönheit er gerade im Tod am deutlichsten empfindet. Es ist ein typischer Tod für eine Figur, die sich aus Schwachheit zu einer Sünde hinreißen lässt, ohne sich dabei gänzlich vom Guten abzuwenden.

#### 4.1.1.2. Reuige Sünder und göttliche Gnade

Ebenso wie Heinrich von Wolfenschießen dürfen die meisten reuigen Sünder im Tod auf Milde rechnen. Dadurch, dass diese Milde zumeist als göttliche Gnade identifiziert wird, entsteht aber nicht dieselbe Ambivalenz, die Wolfenschießens Sterbemonolog beherrscht. Der göttliche Trost siegt am Ende eindeutig über die Gewissensqualen. Paul Weidmanns *Pizarro* (1772) etwa kommt in seinem Sterbemonolog zur Einsicht der Falschheit seines Handelns: „Berauscht von meinem Stolz, betäubt von meinen Lüsten / Vergaß ich meinen Ruhm, die edle Pflicht der Christen! / Ich hab dieß Volk gedrückt; durch Rauben, und durch Morden / Bin ich der Haß; der Fluch, der Schaur der Welt geworden!“<sup>3</sup> In Pizarros Fall spielt die Angst vor einer Strafe im Jenseits keine Rolle, sie findet in seinem Sterbemonolog keine Erwähnung. Motiviert ist seine Reue stattdessen von einer plötzlich veränderten Sichtweise auf sein Handeln, die ihm sein vorheriges Streben nach Reichtum und Macht als bedeutungslos erscheinen lässt, während er die Bedeutung seines Ruhms in der Nachwelt sowie die Erfüllung seiner Pflichten als Christ<sup>4</sup> nun viel höher einschätzt. Seine Wandlung fällt so drastisch aus, dass sie als ein Wunder empfunden wird, welches sogar in der Lage ist die ihn umstehenden Eingeborenen zum christlichen Glauben zu bekehren: „Wie groß ist

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 154/155.

<sup>2</sup> Ebd., S. 155/156.

<sup>3</sup> Weidmann: *Pizarro* oder die Amerikaner. S. 64.

<sup>4</sup> Welche Pflichten dies seiner Ansicht nach sind, lässt sich seinem Sterbemonolog entnehmen, wenn Pizarro sich kurz darauf mit seinem Bruder vergleicht, dessen Lebenswandel er als vorbildlich darstellt.

dieser Gott! Er ändert die Tyrannen; / Und weiß aus ihrer Brust den Blutdurst zu verbannen!“<sup>1</sup>  
So stirbt Pizarro schließlich mit Gott versöhnt: „O Gott der Lieb, des Frieds, des Mitleids, des Erbarmen, / Komm an, empfang die Seel! – Ich sterb in deinen Armen!“<sup>2</sup> Mit diesen Versen endet das Stück.

Dass Gott Gnade walten lässt, bedeutet aber nicht, dass die reuigen Sünder völlig straffrei davonkämen. Schon ihr Tod selbst ist in der Regel ein Resultat ihrer schlechten Taten und kann als Strafe gewertet werden, jedoch reicht diese nicht aus, zumal die Guten für ihre Rechtschaffenheit ebenfalls oft mit dem Leben bezahlen müssen. Soll eine Differenz zwischen dem Schicksal des Schurken und dem des Helden hergestellt werden, der Schurke aber durch seine Reue im Jenseits Erlösung finden, so muss er noch im Diesseits gestraft werden. Ein Mittel hierzu ist ihn im Todeskampf Qualen erleiden zu lassen, die bei positiv dargestellten Figuren nicht auftreten. So ergeht es beispielsweise dem König Antiochus in Zacharias Werners *Die Mutter der Makkabäer* (1820): „Des geplünderten Zionstempels Gluth, / Sie glüht, brennt in mir mit Drachenwuth! – / Der erwürgten Millionen Wirbeltanz / Umkreist mich beim Furienfakelnglanz! – / Eleazar, – das Makkabäerweib / Durchwühlen lächelnd das Hirn mir, das Herz und den Leib! – / [...] o nur mich retten / Von diesen Höllenweh’n!“<sup>3</sup> Die Qualen, die er in seinem Todeskampf erleidet, bringen ihn schließlich nicht nur zur Reue über seine Taten, sondern bekehren ihn auch zum Glauben an den einzig wahren Gott, nämlich den Gott der Juden: „Beten will ich – beten! – Ich, der ich dachte / Sie zu vertilgen – die heilige Stadt – / Der ich eine Todtengrube d’raus machte – / In meinem frevelnden sinnlosen Rath! – / Ich, der die Juden werth nicht geachtet – / [...] Ein Jud’ will ich werden, / Und Zebaoth’s, meines Besiegers, Gewalt / Verkündigend preisen [...] / Umsonst! Der Rache Zorn – ist über mich gekommen – / Zu hart, ach! – doch gerecht!“ Hier scheint es zunächst noch, als würde Antiochus trotz seiner Reue und Bekehrung statt Vergebung der Zorn Gottes zuteilwerden. Jedoch endet sein Sterbemonolog zumindest ergebnisoffen mit der Frage: „Wird wer – barmherzig – richten – mich?! –“<sup>4</sup>

Zeigt ein Sünder in seinem Sterbemonolog Reue und beruft sich auf die Gnade Gottes, so ist normalerweise schon am Ende des Monologs ersichtlich, ob ihm diese Gnade zuteilwird oder nicht, wie bei Pizarro, der, während er seine letzten Worte spricht, schon die Umarmung Gottes zu spüren scheint. Der Monolog des Antiochus ist eine Ausnahme, er kann die Antwort auf seine Frage nicht selbst geben. Dennoch lässt sie nicht lange auf sich warten:

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 65.

<sup>2</sup> Ebd., S. 66.

<sup>3</sup> Werner: *Die Mutter der Makkabäer*. S. 214/215.

<sup>4</sup> Ebd., S. 215/216.

„Die Höllenrichter!“, ruft das Volk, nachdem er ohnmächtig zu Boden gesunken ist, doch von oben hört man sanfte Stimmen „wie Gesang“ das Wort „Gott!!!“ aussprechen.<sup>1</sup> Dass übermenschliche Wesen das Urteil über eine Figur sprechen, kommt vergleichsweise selten vor. Üblich ist dies nur in Faust-Dramen sowie einigen romantischen Stücken, in denen übermenschliche Wesen ohnehin nichts Ungewöhnliches sind. Diese Wesen sind den Sterbenden durchaus nicht immer freundlich gesonnen, in einigen Fällen nehmen sie die betreffende Figur mit sich in die Hölle, wie sich im Lauf dieses Kapitels zeigen wird.

Gerade in einem Fall wie dem des Antiochus, in dem sich die göttliche Gnade so offen zeigt, ist der Sterbemonolog für die Wiederherstellung der Gerechtigkeit von besonderer Bedeutung, denn in solchen Fällen ist die Bestrafung des Sünders im Jenseits eindeutig ausgeschlossen. Wenn also die Gnade Gottes der Gerechtigkeit keinen Strich durch die Rechnung machen und die Figur von ihrem Tod abgesehen gänzlich ungestraft davonkommen soll, so muss sie die Höllenqualen noch in den letzten Augenblicken im Diesseits empfinden. Gott mag gnädig sein, aber die Dramatiker sind es nicht. Sie wollen in der Regel neben Gnade auch Gerechtigkeit. Die im Todeskampf empfundenen Qualen sind ein Weg beides miteinander zu vereinen. Indem der Sterbende seine Schmerzen im Sterbemonolog laut hinausschreit, bestätigt er seine verdiente Strafe abgebußt zu haben, sodass das Publikum ihm die anschließende Gnade im Jenseits gönnen kann, ohne dass dadurch das Gerechtigkeitsempfinden verletzt wird. Es müssen nicht immer gleich „Höllenweh’n“ sein wie im Falle des Antiochus, aber dass reuige Sünder sterbend noch ein wenig gequält werden, um schließlich Vergebung zu erlangen, stellt den Normalfall dar. Auch Pizarro bleibt nicht gänzlich von Gewissensqualen verschont, als er sein begangenes Unrecht einsieht: „Ach Bruder, laß mich noch an deinem Busen weinen; / [...] Wie ist dein Leben schön, und wie ist meines greulich! – / [...] Seht, so stürzt unser Gott die stolzen Herzen nieder!“<sup>2</sup> Er kommt allerdings vergleichsweise leicht davon.

Es gibt nur wenige Beispiele, in denen Reue und Qualen im Angesicht des Todes nicht ausreichen, um den Sünder mit Gott zu versöhnen und seine Vergebung zu erwirken, weil die Last der Sünden zu schwer wiegt. Die Königin Fredegunde in Ferdinand Wachers *Brunhild* (1821) ist beispielsweise eine jener Figuren, die das ganze Stück hindurch konsequent schlecht handeln und auch nicht das mindeste Gute an sich erkennen lassen. Von Unzucht bis Mord begeht sie, um ihre Macht zu erhalten, so ziemlich jede erdenkliche Sünde, ohne dabei die geringsten Gewissensbisse zu zeigen. In ihrem Sterbemonolog bereut sie jedoch all ihre

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 216.

<sup>2</sup> Weidmann: Pizarro. S. 65.

Verbrechen, mit denen sie anderen Leid zugefügt hat: „Mir naht der Tod und das Vorgefühl der Hölle! / [...] Ich fühle allen Kummer, allen Schmerz, / Den je ich zugefüget: jeder Seufzer, / Den ich erpresset, brüllt mich furchtbar an; / Und ängstigt mich, wie eines Löwen Brüllen. / Das Meer der Thränen, das ich andern schuf, / Zerfällt in zahllos, endlos viele Tropfen, / Und jeder Tropfen ist ein bitt’res Gift, macht / Vor Schmerz mich rasend.“<sup>1</sup> Ihre Leiden können sich also durchaus mit denen des Antiochus messen. Zudem beweist sie, dass es ihr mit ihrer Reue ernst ist, indem sie noch versucht die Hinrichtung der unschuldigen Brunhild zu verhindern, die sie erst kurz zuvor selbst veranlasst hat. Im Gegensatz zu den bisher erwähnten Sterbenden, deren Taten den übrigen Figuren der Stücke ohnehin mehr oder weniger bekannt sind, nutzt sie ihren Sterbemonolog auch für ein Geständnis ihrer Sünden. Ihre letzten Worte lassen jedoch keinen Zweifel darüber aufkommen, dass ihr plötzlicher Wandel und die Strafe, die sie in Form der Todesqualen bereits empfangen hat, ihr keine göttliche Gnade erwerben kann: „Die Seele wittert Schwefeldampf. Ihr Fittig / Versengt; sie kann sich nicht erheben. Wehe! / Sie sinkt; kein Widersträuben frommt; sie sinkt. / Sie fassen Teufel, wie mit Henkerhaken. / Entsetzen! Grauen in der schwarzen Tiefe!“<sup>2</sup> Wenn man diesen Worten glauben darf, fährt sie also direkt zur Hölle.

Einer der wenigen ähnlichen Fälle findet sich mit Brahms *Emilie* ausgerechnet in einem Lustspiel. Wie in Lustspielen üblich, wird der Tod allerdings nicht auf die Bühne gebracht. Tatsächlich tritt die sterbende Figur im gesamten Stück gar nicht auf. Ihr Sterbemonolog wird deshalb in Form eines Briefes übermittelt, den sie anscheinend unmittelbar vor ihrem Tod schreibt: „Ich fühle auch schon eine Züchtigung, die der Vorbote der ewigen Strafe ist. Die Frucht eines vierzigjährigen schandvollen Lebens ist eine entsetzliche Armuth: und in diesem Augenblicke gehe ich dem höchsten Richter für diese 40. Jahre Rechenschaft zu geben. Es ist kein Tag meines Lebens, nicht ein einziger Tag, der nicht wider mich aufstehen wird. Rathen Sie Ihrer Schwester, sich der Tugend, dem Gott wieder zu geben, der mich schlägt, und dem ich sie entrissen habe. Ihre Reue wird ihn besänftigen \_ aber ich unglückliche, was kann ich von ihm hoffen? Nein, ich habe keine Gnade zu erwarten. Ich bin für ewig verworfen. Umsonst bemühet sich ein bei mir knienden Priester mir einen unendlich gütigen Gott vorzumalen. Es ist unmöglich, daß er mir verzeiht: die Worte meiner Verdammung erthönen schon in meinen Ohren. Ich sehe den unermeßlichen Abgrund, der sich unter mir eröffnet, der mich verschlingt. \_ Ich bin verlohren. \_ Ich kann nichts mehr schreiben \_ Ich sterbe \_“<sup>3</sup> Es ist beachtlich, wie sehr sich der Dichter hier bemüht diesen Sterbemonolog der Briefform zum

---

<sup>1</sup> Wachter: Brunhild. S. 177/178.

<sup>2</sup> Ebd., S. 179.

<sup>3</sup> Brahm: Emilie. S. 55/56.

Trotz an jene anzunähern, die auf offener Bühne stattfinden. Vor allem durch die Satzfragmente am Ende soll offenbar der Eindruck erzeugt werden, dass die Figur tatsächlich im Moment der Äußerung verstirbt. Es scheint dem Autor sehr wichtig zu sein, dass auch dieser Brief jene Wahrheit über den Charakter einer Person für sich beanspruchen kann, die sich in den letzten Momenten vor dem Tod stets offenbart. Hiervon abgesehen ist die ausführliche Thematisierung der eigenen Bestrafung im Jenseits jener im Sterbemonolog Fredegundes sehr ähnlich. Interessant ist aber, dass in diesem Fall die Figur die Möglichkeit der Gnade Gottes ausdrücklich verneint und dabei auch den Versicherungen des anwesenden Priesters widerspricht. Es stellt sich dadurch die Frage, ob Gott ihr die Gnade tatsächlich versagt oder ob sie sich durch ihren eigenen Unglauben den Weg zu ihr verschließt. Im Folgenden werden noch weitere Figuren behandelt, deren Verdammung eher der eigenen Unfähigkeit den Weg zu Gott zu finden, als dem göttlichen Zorn zuzuschreiben zu sein scheint. In diesem Stück spielt diese Frage allerdings keine große Rolle, mit der Betonung der Strafe, die die Figur erhält, hat der Sterbemonolog in Briefform seinen dramaturgischen Hauptzweck erfüllt.

Es gibt noch einige andere Fälle, in denen fraglich erscheint, ob die betreffende Figur auf göttliche Gnade hoffen darf, beispielsweise wenn sie einen Bund mit dem Teufel eingegangen ist, wie in den zahlreichen Faust-Dramen des untersuchten Zeitraums. In diesen Dramen wird sehr unterschiedlich mit dem Tod der Hauptfigur und dem Sterbemonolog umgegangen und ihre Hauptfiguren können als Beispiele für verschiedene Typen negativ dargestellter Sterbender dienen, weshalb sie im Folgenden genauer betrachtet werden sollen.

Dem *Johann Faust* (1775) Paul Weidmanns wird das gnädigste Los zuteil. Er ruft in seinem letzten Monolog im Stück die Gnade Gottes an: „Wenn ich den Allmächtigen bitte, wird er nicht mit Donner mich anhören. [...] Du bist lauter Liebe, lauter Güte, lauter Barmherzigkeit. Verliere mich in dem Meere deiner Gnaden. Erhalte mich, damit nicht deine Feinde sagen können: Sieh, er hat Wesen gemacht, um sie zu peinigen. Herr, laß mich Gnade vor deinen Augen finden; laß mich O Vater nicht ungesegnet, nicht unbegnadet vor dir erscheinen.“<sup>1</sup> Seine Bitte wird erhört. Der Engel Ithuriel erscheint, verteidigt Faust gegen Mephistopheles und andere höllische Kreaturen und beschützt ihn so nicht nur vor der Hölle, sondern auch vor dem Tod. Der Monolog, der Fausts Sterbemonolog hätte werden können, rettet ihm so das Leben.

Auch Goethes Faust nimmt ein glückliches Ende. Als er stirbt, entführen Engel seine Seele aus der Gewalt des Mephistopheles, und das, obwohl Faust in seinem Sterbemonolog gar

---

<sup>1</sup> Weidmann: *Johann Faust*. S. 78.

nicht daran denkt seine Sünden zu bereuen oder Gott um Gnade zu bitten, sondern einzig auf die Spuren bedacht ist, die er auf der Erde zurücklassen will und die „Nicht in Äonen untergehen“<sup>1</sup> sollen. Dass ein Sterbender, der mit einer so schweren Sünde wie einem Teufelspakt belastet ist, anscheinend so mühelos in den Himmel eingehen kann, ist äußerst ungewöhnlich. Allerdings erscheint Goethes Faust weit weniger sündhaft als andere Faust-Figuren und wie um zu betonen, dass er sich die Gnade Gottes eben nicht ganz so mühelos erworben hat, erklären die Engel, nachdem sie ihn errettet haben: „Wer immer strebend sich bemüht, / Den können wir erlösen.“<sup>2</sup> Faust hat, so könnte man diese Stelle knapp zusammengefasst deuten, sein Bestes getan und Gott ist damit zufrieden. Somit ist Faust hier eben kein typischer Bösewicht, dessen Bestrafung zur Wiederherstellung der Gerechtigkeit unbedingt nötig wäre.

Der Faust in *Die Jubelfeier der Hölle oder Faust der Jüngere* (1801) von Karl Friedrich Benkowitz zeigt hingegen zumindest ein wenig Reue und Einsicht in seine Schuld: „[...] ich bin gefallen, ich habe Hülfe bei einem bösen Geiste gesucht, und sie gefunden. Weh mir, weh jedem, der im Unglücke nicht fest steht! [...] O Mariane, Mariane, hätte ich wie du das Unglück mit Heldenmuth ertragen, ich stünde jetzt nicht mit der Angst eines Verdammten unter euch! Ich habe im Verbrechen Hülfe gesucht, und daraus ist diese entsetzliche Nacht entstanden.“<sup>3</sup> Auch macht er zumindest einen kurzen Versuch die Gnade Gottes zu erleben: „Allbarmherziger, wehre ihm, daß er mich nicht antaste! Er hat mich um meine Seele betrogen!“<sup>4</sup>, ruft er aus, nachdem Satan erschienen ist. Wie der Titel des Stücks bereits vermuten lässt, greift Gott in seinem Fall jedoch nicht ein und Satan nimmt Faust ungehindert mit sich zur Hölle.

Faust hat in diesem Stück keinen längeren durchgehenden Sterbemonolog. Die zitierten Sätze stammen aus dem Gespräch, in dem er seiner Familie seine Situation erklärt, und aus seinem anschließenden Dialog mit dem Teufel. Bis auf wenige Ausrufe, wie die erwähnte Anrufung des „Allbarmherzigen“, sind all seine Aussagen an ein konkretes, in der Szene anwesendes Gegenüber gerichtet. Zwar ist Fausts Redeanteil unter allen Figuren in dieser Szene bei Weitem der höchste, doch auch seine Repliken sind jeweils nur wenige Zeilen lang. Die Unterbrechungsfrequenz ist hoch. Zu einer ausschweifenden Rede über Reue und Gewissensqualen fehlt Faust schlicht die Gelegenheit, da Satan ihm zu wenig Zeit lässt und während dieser Zeit zu viele Fragen und Einwürfe der schockierten Familienmitglieder auf

---

<sup>1</sup> Goethe: Faust. Der Tragödie zweiter Teil. S. 284.

<sup>2</sup> Ebd., S. 296.

<sup>3</sup> Benkowitz: Die Jubelfeier der Hölle oder Faust der Jüngere. S. 174/175.

<sup>4</sup> Ebd., S. 177.

ihn einprasseln. Eine für eine Sterbeszene ungewöhnliche Hektik bricht aus. Zur Wiederherstellung der Gerechtigkeit wird ein Sterbemonolog hier auch gar nicht benötigt. Faust braucht seine Strafe nicht verbal zu verkünden, das Auftauchen Satans macht sie nur allzu deutlich sichtbar. Zudem zeigt die letzte Szene des Stücks Faust inmitten von Flammen und Teufeln in der Hölle.<sup>1</sup>

Dass Faust mit dem Wegfallen des Sterbemonologs zugleich die Möglichkeit genommen wird sich in letzter Minute noch göttliche Gnade zu erflehen, ist der moralischen Lehre, die das Stück vermitteln soll, durchaus zuträglich. Im Gegensatz zu Weidmanns Stück, an dessen Ende die Botschaft von der Gnade Gottes steht, hat Benkowitz es auf die Vermittlung des moralischen Grundsatzes abgesehen, dass das ewige Leben immer höher einzuschätzen ist als irdisches Glück und dass es, kurz zusammengefasst, dumm ist, das Erstgenannte für das Letztere aufs Spiel zu setzen.<sup>2</sup> Dieser moralischen Botschaft wäre ein ausführlicher, reuevoller Sterbemonolog schädlich, denn er würde von ihr ablenken und stattdessen die Frage nach der Barmherzigkeit Gottes in den Vordergrund rücken. Benkowitz lässt das Verderben über seinen Faust deshalb in einer solchen Geschwindigkeit hereinbrechen, dass diese Frage erst gar nicht aufkommt. Die sonst üblichen Bekundungen von Reue und Bitten um Vergebung werden nur kurz anzitiert, lediglich für Fausts Geständnis gegenüber seiner Familie bleibt ausreichend Raum. Die Funktion, den umstehenden Figuren die Wahrheit zu offenbaren, bleibt also erhalten, auch wenn das monologische Sprechen weitgehend dem Dialog weichen muss.

Bei Benkowitz wird Faust die Möglichkeit, sich Gnade zu erflehen, also durch Zeitmangel genommen. Der Weg zu göttlicher Gnade kann aber auch durch die Unfähigkeit der Sterbenden, sich an Gott zu wenden, versperrt sein. Sodens *Doktor Faust* (1797) etwa zeigt sich, als Mephistophiles seine Seele mit sich nehmen will, zunächst zuversichtlich, weil er glaubt, dass er sich noch immer zu Gott retten kann: „Zittre! ich kann niederfallen im Staub und anbeten, und versinken in den Schooß des Allerbarmers, vor dessen Stimme die Hölle erbebt.“<sup>3</sup> Mephistophiles versucht nicht ihn daran zu hindern. „Wag es und bete!“, sagt er nur und verschwindet daraufhin. Somit hat Faust hier allen Freiraum, der dem Faust bei Benkowitz fehlt. Kaum hat er sich aber auf die Knie geworfen, um zu beten, steht er „mit der Verzweiflung ringend“ wieder auf: „O weh mir! ich vermags nicht! ich bin verloren!“<sup>4</sup> Nun

---

<sup>1</sup> Ebd.

<sup>2</sup> Benkowitz spricht schon im Vorwort des Stückes davon, dass Faust „die Zeit mit der Ewigkeit in Kampf gerathen, und die erste siegen lasse“, was er für „etwas Kühnes nicht nur, sondern etwas Unmögliches“ hält. Ebd., S. III.

<sup>3</sup> Soden: *Doktor Faust*. S. 100.

<sup>4</sup> Ebd., S. 101.

beginnt ein längerer Monolog, in dem Faust laute Klagen ausstößt, noch einmal vergeblich zu beten versucht und schließlich, da er die Vergeblichkeit all seiner Bemühungen einsieht, mit einer Trotzreaktion endet: „Pein der Verdammten, ich lache dein! Kühlende Flammen der Hölle, schlägt zusammen über das von der Natur gebrandmarkte Wesen! Ergreife mich, Satan! oder ich erwürge dich selbst!“ Daraufhin fahren Flammen auf und Geister nehmen ihn mit zur Hölle.<sup>1</sup>

Fälle wie diesen gibt es auch außerhalb des Faust-Stoffes. Ganz ähnlich ergeht es z.B. Franz Moor in Schillers *Die Räuber* (1781), der zwar keinen Bund mit dem Teufel eingeht, aber sich das Stück hindurch als Atheist gebärdet. Kurz vor seinem Tod fleht er allerdings auf seinen Knien zum Himmel: „Höre mich beten, Gott im Himmel! – Es ist das Erstemal – soll auch gewiß nimmer geschehen – Erhöre mich, Gott im Himmel!“<sup>2</sup> Aber Franz Moor hat zu diesem Zeitpunkt bereits das Beten verlernt: „Ich kann nicht beten – hier, hier! (*Auf Brust und Stirn schlagend.*) Alles so öd – so verdorret. (*Steht auf.*) Nein, ich will auch nicht beten – diesen Sieg soll der Himmel nicht haben, diesen Spott mir nicht anthun die Hölle –“<sup>3</sup> Auch hier verwandelt sich das Bewusstsein der eigenen Unfähigkeit in Trotz. Damit die Hölle überhaupt wie eine Strafe für die Figur wirkt, muss diese zunächst einmal durch ihre Versuche, sich an Gott zu wenden, ihre Verzweiflung und Furcht vor der ewigen Verdammnis demonstrieren. Es darf nicht der Anschein von Freiwilligkeit entstehen, der häufig bei positiv dargestellten Figuren zu beobachten ist, die in der Lage sind, ihren Tod mit ihren Wünschen in Einklang zu bringen.

#### 4.1.1.3. Stolz und Lebensmüdigkeit des Bösen

Es gibt durchaus ein paar wenige Figuren, die die Aussicht auf ewige Verdammnis nicht verzweifeln lässt. So sagt etwa Klingemanns *Faust* (1815): „Ha, alle deine Höllenflammen, / Verfluchter, thürme sie um mich zusammen! / Ich trotze ihnen, trotze deinen Mächten, / Der wilde Schmerz, ich will mit ihm nicht rechten, / Ihn jubelnd tragen, deine Wuth verlachen, / Dich und die Hölle selbst zu Schanden machen; / So, wild und kühn, mein wildes Dasein krönen, / Ich will's – der Faust! – und ewig dich verhöhnen!“<sup>4</sup> Ähnlich, nur etwas zurückhaltender, äußert sich auch der Faust Grabbes: „Wenn ich ein ew'ges Wesen bin, so ring' / Ich auch mit dir von Ewigkeit, / Zu Ewigkeit, und möglich, daß ich siege [...]“<sup>5</sup> Allerdings erwidert hier der Teufel: „Erwarten wollen wir's! – Mit ihm zum tiefsten Pfuhl! /

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 102.

<sup>2</sup> Schiller: *Die Räuber*. S. 200.

<sup>3</sup> Ebd., S. 201.

<sup>4</sup> Klingemann: *Faust*. Leipzig und Altenburg 1815. S. 181.

<sup>5</sup> Grabbe: *Don Juan und Faust*. S. 206.



Häuft brennende Oelberge, wär' auch der / Von Zions Stadt darunter, Feuerberge, / Häuft über seine Seele.“<sup>1</sup> Allzu angenehm dürfte Grabbes Faust der Aufenthalt in der Hölle also nicht werden. In Kingemanns *Faust* hingegen bleibt offen, womit die Hauptfigur im Jenseits zu rechnen hat und wie sie sich dort schlagen wird.

Auch außerhalb des Faust-Stoffes treten gelegentlich solch unerschrockene Figuren auf. Der *Herzog Theodor von Gothland* (1827), ebenfalls von Grabbe, beendet seinen Sterbemonolog beispielsweise folgendermaßen: „Narr! Du meinst / Doch nicht, daß du mit diesem Degenstich / Mich ärgerst? Hohoho! / Da irrst du sehr! Ich frage nichts / Nach Leben oder Tod! (*Laut hohnlachend.*) Nichts, nichts / Frag ich nach Leben oder Tod! / (*Mit brechender, ersterbender Stimme.*) Und – und / Die Hölle? O, die ist zum – wenigsten / Was Neues, – und ich – wette: / Auch an die Hölle kann man sich gewöhnen! (*Er zuckt mit seinem ganzen Körper noch einigemal krampfhaft zusammen und stirbt.*)“<sup>2</sup> Wie Franz Moor hat auch er zuvor im Stück atheistische Ansichten vertreten, scheint sich angesichts des Todes seiner Sache aber nicht mehr sicher zu sein. Im Gegensatz zu Schillers Bösewicht gerät er dadurch nicht in Verzweiflung. Neben dem üblichen Trotz drückt sich in seinen Worten aber auch eine unverkennbare Lebensmüdigkeit aus, die daraus resultiert, dass Gothland sich selbst schon zu Lebzeiten mit all seinen Sünden letztlich nur geschadet hat. Auch den beiden letztgenannten Faustfiguren bringt ihr Bündnis mit dem Teufel kein Glück, sie sehen sich schon, bevor sie ihre Schuld bezahlen müssen, um all ihre Hoffnungen betrogen. Während dem Faust von Benkowitz zunächst jeder Wunsch aufs Genaueste erfüllt wird und er seine Strafe erst am Ende erhält, hat für die Figuren Klingemanns und Grabbes die Hölle nicht zuletzt deshalb ihren Schrecken verloren, weil sie schon zu Lebzeiten hart gestraft werden. Die Funktion des Sterbemonologs, die Gerechtigkeit wiederherzustellen, kann in diese Fällen deshalb in den Hintergrund treten. Göttliche Gnade haben die Figuren dennoch nicht zu erwarten. Ihrem Charakter fehlt ohnehin die nötige Demut, um diese anzunehmen. Sie können aber zumindest ihren Stolz behalten, ohne dass dadurch ihr Schicksal auch nur im Geringsten beneidenswert oder ihr Charakter vorbildlich erscheint, wodurch die Stücke in Gefahr geraten würden eine unmoralische Botschaft zu vermitteln.

Dass eine eindeutig negativ dargestellte Figur in einem Drama am Ende einen Tod sterben darf, der ihre schlechten Taten nachahmenswert erscheinen lässt, kommt im untersuchten Zeitraum nicht vor. Die vorherrschenden Moralvorstellungen können in einem Stück durchaus in Frage gestellt werden, etwa durch den Nihilismus Gothlands, den Egoismus Franz Moors

---

<sup>1</sup> Ebd., S.206/207.

<sup>2</sup> Grabbe: *Herzog Theodor von Gothland*. S. 392/393.

oder den Hedonismus Don Juans im Stück Karl von Holteis. Am Ende aber behält die konventionelle Moral stets die Oberhand, sie kann nie als Ganzes verworfen werden.<sup>1</sup> Auch gibt es im deutschen Drama nur sehr selten jene teuflischen Bösewichte vom Typus des Aaron aus Shakespeares *Titus Andronicus*, die gerade dann, wenn sie im Sterben liegen und ihnen klar wird, dass sie ihre Ziele nicht mehr erreichen können, ihrer Bosheit erst recht freien Lauf lassen, bisher unbekannte Schandtaten gestehen, um damit anzugeben und die Umstehenden zu schockieren, und einzig und allein bereuen, dass sie nicht die Gelegenheit hatten, noch mehr dergleichen Taten zu verüben.<sup>2</sup> Dies fällt umso mehr auf, da Figuren wie Haßan in Schillers *Verschwörung des Fiesko zu Genua* (1783) oder Berdoa in Grabbes *Gothland* sich an Shakespeares böartigem Mohren zu orientieren scheinen. Haßan, der „Hurensohn der Hölle“<sup>3</sup>, wie Fiesko ihn nennt, gibt sich zu seinen Lebzeiten zwar die größte Mühe so viel Schaden wie irgend möglich anzurichten und fasst diese Absicht auch in deutliche Worte<sup>4</sup>, gibt sich aber vergleichsweise wortkarg, als er sterben soll. Nachdem er einsieht, dass es keine Rettung gibt, fügt er sich ohne zu klagen, zu fluchen oder Reue zu zeigen in sein Schicksal. „So mags seyn – und der Teufel kann sich auf den Extrafall rüsten“<sup>5</sup>, sind seine letzten Worte, bevor er von den Männern des Fiesko gehängt wird. Berdoa lässt jegliche Würde vermissen, als Gothland ihm einen langsamen und schmerzhaften Tod ankündigt, und fleht ihn um Gnade an.<sup>6</sup> Ein eigener Sterbemonolog wird ihm ebenso wenig gegönnt wie Haßan.

Im deutschen Drama war der Typus des Bösewichts, der selbst sterbend noch Flüche ausstößt und nur Böses im Sinn hat, nur bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts verbreitet.<sup>7</sup> Zuletzt und in seiner reinsten Form findet er sich in den Trauerspielen Christian Felix Weißes, die zum Teil noch in den untersuchten Zeitraum dieser Arbeit hineinreichen. Mit dem Sturm und Drang verschwindet dieser Typus jedoch weitgehend aus dem deutschen Theater. Dies mag mit den Kritikpunkten zusammenhängen, die Lessing im 74. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* anhand Weißes *Richard der Dritte* formuliert. Die Figur des Richard, „so wie ihn Herr Weiße geschildert hat, ist unstreitig das größte, abscheulichste Ungeheuer, das

---

<sup>1</sup> Korrekturen gängiger Moralvorstellungen sind jedoch möglich, z.B. hinsichtlich des Inzestverbots in Kotzebues *Adelheid von Wulfingen*. Diese stellen aber nicht die Moral als Ganzes in Frage, sondern beanspruchen für sich vielmehr die Rückkehr zu einem reineren, ursprünglicheren Christentum oder die Ausräumung von Widersprüchen innerhalb der christlichen Morallehre.

<sup>2</sup> Eine der wenigen Ausnahmen ist die Figur der Stiefmutter in Diecks *Carl Stellheim und Lotte von Rosensee*, die später in anderem Zusammenhang noch näher behandelt wird. Siehe unten, S. 429.

<sup>3</sup> Schiller: *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*. S. 64.

<sup>4</sup> Siehe etwa seinen Monolog, ebd., S. 110/111, oder seine Anweisungen an die „Schurken“, S. 162.

<sup>5</sup> Ebd., S. 166.

<sup>6</sup> Grabbe: *Herzog Theodor von Gothland*. S. 379-382. Vgl. unten, S. 255.

<sup>7</sup> Vgl. Sexau, S. 248-262.

jemals die Bühne getragen“, meint Lessing. Da eine solche Figur nicht „Mitleid und Schrecken“ erregen könne, wie Aristoteles es von der Tragödie fordere, handle es sich bei dem Stück um „eine Tragödie, die ihres Zweckes verfehlt.“<sup>1</sup> Ob die Dramatiker des untersuchten Zeitraums es bei der Todesdarstellung tatsächlich darauf abgesehen haben Mitleid und Schrecken zu erregen, ist allerdings zweifelhaft. Ich werde mich mit dieser Frage im letzten Kapitel der vorliegenden Untersuchung noch auseinandersetzen. Dennoch ist festzustellen: Wenn Figuren im Drama des untersuchten Zeitraums in ihrem letzten Monolog ihre Schandtaten aufzählen, so tun sie dies nicht, um damit zu prahlen, aber auch nicht immer, um durch ein Geständnis ihr Gewissen zu erleichtern und eventuell Verzeihung zu erflehen, sei es von den geschädigten Menschen oder von Gott. Manche von ihnen geraten vor ihrem Untergang in einen wahnhaften Zustand, in dem sie ihre Worte nicht mehr zu berechnen scheinen. Da jedoch zwischen einem solchen im Zustand der Unzurechnungsfähigkeit gemachten Geständnis und dem Tod der betreffenden Figur eine größere Zeitspanne liegen kann und es sich somit nicht zwangsweise um Sterbemonologe handelt, werde ich an dieser Stelle hierauf nicht weiter eingehen und die betreffenden Monologe, insofern sie tödliche Folgen haben oder es sich um Mordgeständnisse handelt, stattdessen im Abschnitt *Geständnisse* weiter unten in diesem Kapitel behandeln.

#### 4.1.1.4. Die Angst der Hölle vor dem Sünder

Wie sich gezeigt hat, hat nicht jeder Sünder Angst vor der Hölle. Der Fall, dass ein Sünder in die Hölle kommt, auch dort noch keinerlei Furcht zeigt und nicht zu beugen ist, sondern vielmehr den Spieß umdreht, tritt in der untersuchten Stichprobe allerdings nur ein einziges Mal auf, und zwar in einem komischen Stück. In Johann Daniel Falks *Unser Herr und der Schmidt von Apolda* schickt die Hölle nacheinander gleich drei Gesandte, die den Schmied Adam mit sich hinab nehmen sollen. Dieser ist zwar kein schlechter Mensch und darüber hinaus auch ein gläubiger Christ, doch kann er das Fluchen nicht lassen. Weil er sogar den wiedergekehrten Jesus Christus, der auf der Suche nach einem Nachtlager an seine Tür klopft, durch seine Flüche in die Flucht schlägt, wird er zur Hölle verdammt. Die drei „bösen Engel“ überlistet der Schmied allesamt, als aber der Tod auftritt und ihm sagt, dass seine Zeit gekommen sei, folgt er ihm ohne Furcht. Einen Sterbemonolog gibt es nicht, stattdessen formuliert der Schmied in knappen Worten eine letzte Bitte: Er möchte seinen Schmiedehammer mit ins Grab nehmen.

---

<sup>1</sup> Lessing: Hamburgische Dramaturgie. S. 378. Im weiteren Verlauf des 74. Stücks ersetzt Lessing dann „Mitleid und Schrecken“ durch „Mitleid und Furcht“, um deutlich zu machen, dass jener Schrecken, den eine Figur wie Richard III. zu erregen im Stande ist, nicht der ist, der von der antiken Tragödie beabsichtigt wird.

Im Nachspiel, das den Titel *Der Schmidt vor der Himmelspforte* trägt, sieht man den Schmied Adam an einem Ort in der Unterwelt, von dem aus eine Pforte zur Hölle und eine andere zum Himmel führt. Er kommt bewaffnet mit seinem Hammer aus der Hölle, wo er, wie er in einem langen Monolog erzählt, für so viel Angst und Schrecken gesorgt hat, dass er hinausgeworfen wurde. Nun will er in den Himmel und verursacht, nachdem der Torwächter Petrus ihn nicht hineinlassen will, einen solchen Lärm, dass Gott selbst schließlich kommt und den Schmied nach längerer Diskussion begnadigt. Wo andere sich die Gnade Gottes erlehen, ertrotzt Adam sie sich mit der Waffe in der Hand. Dieser Eindruck könnte zumindest entstehen, wenn der Schmied selbst ihm nicht in einem letzten Monolog entgegenwirken würde. Gegen die Höllenspforte gewendet sagt er: „Saht ihr denn nicht ein, daß Gottes Rathschluß wollte, / Daß euch zur Straf und Zucht der Hufschmidt von Appolde, / Und nicht für seine Sündenschuld, / Denn die verzieh’ ihm Gottes Langmuth und Geduld, / Herunter in die Hölle kommen sollte?“<sup>1</sup> Da der Schmied Adam bereits tot ist, handelt es sich hierbei strenggenommen nicht um einen Sterbemonolog, dennoch erfüllen seine letzten Sätze vor dem Eintritt ins Himmelreich eine ähnliche Funktion. Zum einen wird die Gnade Gottes ins rechte Licht gerückt, indem klar gemacht wird, dass sie sich nicht ertrotzen lässt. Zum anderen wird die allzu hart erscheinende Strafe der ewigen Verdammnis für die Sünde des Fluchens aufgehoben, indem sie als bloßes Täuschungsmanöver entlarvt wird.<sup>2</sup> So wird sowohl der Gerechtigkeit als auch der Barmherzigkeit Gottes genüge getan.

#### 4.1.2. Die Guten

##### 4.1.2.1. Die Erklärung der guten Absicht

Sterbemonologe positiv charakterisierter Figuren erfüllen fast immer die Funktion, die Handlungsmotivation der Figur offenzulegen oder zu bestätigen. Dies gilt selbst dann, wenn die letzten Worte äußerst kurz ausfallen. Wenn etwa Julius von Tarent zwischen dem Dolchstoß und dem Eintritt des Todes nur noch den Namen seiner Geliebten („Blanka!“) ausstößt, so ist hierin keinerlei Botschaft für einen der Umstehenden oder die Genannte selbst enthalten. Vielmehr fasst der Sterbende hier in möglichster Kürze zusammen, auf welches Ziel zuvor im Stück sein Handeln gerichtet war. Indem sie ihre Beweggründe in diesem Moment der größtmöglichen Ehrlichkeit offenlegen, liefern positiv dargestellte Figuren einen

---

<sup>1</sup> Falk: *Der Schmidt vor der Himmelspforte*. S. 87/88.

<sup>2</sup> Dass die Sünden des Schmieds keine harte Strafe verdienen und letztlich auch nicht erhalten haben, wird schon im Prolog des Stückes vorweggenommen: „Der Schmidt, anheim gesellt jetzt Gottes Frommen / Gehörte zu den Heiligen und Frommen! / Ihn drückten nur der Menschheit kleine Fehle. / Von groben Lastern frey blieb seine Seele. / Und darum scheut’ er weder Tod noch Hölle / Und jetzt an Gottes Thron ist seine Stelle: / Der schenk’, damit sich Alles bestens wende, / Uns Allen einst, wie ihm ein selig Ende!“ Ebd., 6/7.

letzten und unumstößlichen Beweis für die guten Absichten, die hinter ihren Taten stehen. Bei negativ charakterisierten Figuren offenbart sich zwar ebenfalls die Motivation, doch tritt diese Funktion bei ihnen weniger deutlich hervor. Dass hinter einer schlechten Tat auch eine schlechte Absicht steht, wird offenbar nicht im selben Maße für beweisbedürftig erachtet. Eher tritt der umgekehrte Fall ein, indem der Sterbende seine schlechten Taten mit positiv konnotierten Beweggründen verknüpft, um so zu signalisieren, dass seine Sünden nur ein Resultat menschlicher Schwächen und nicht eines schlechten Charakters sind.<sup>1</sup>

Positiv charakterisierte Figuren können in ihren Sterbemonologen etwa Beweggründe wie Ehre, Vaterlandsliebe und Treue gegenüber dem Fürsten nennen, vor allem in kriegesischen Schauspielen wie dem bereits erwähnten *Bayard* August von Kotzebues. Manche erklären, für ihren Glauben gestorben zu sein, während andere sich aufopfern, um ein gegebenes Versprechen oder ihre Gehorsamspflicht gegenüber ihren Eltern zu erfüllen, ihre Unschuld zu retten oder ganz einfach, um anderen zu helfen. Zudem werden viele Figuren durch Liebe zu ihren Handlungen bewegt. Im Gegensatz zu den bisher genannten Beweggründen ist romantische Liebe, wie im Fall des Julius von Tarent, allerdings nicht zwangsläufig positiv konnotiert. Sie gilt eher als wertneutrale Leidenschaft, deren moralische Beurteilung sehr vom Kontext abhängig ist. Mit sterbenden Liebenden werde ich mich daher im Kapitel *Moralisch ambivalente Figuren* auseinandersetzen.

#### 4.1.2.2. Freiwilligkeit und Nachahmung

In vielen Sterbeszenen wird darauf hingewiesen, dass der Tod ein freiwilliges Opfer des Sterbenden darstellt. Dies kann im Sterbemonolog, ebenso gut aber auch in den Kommentaren der Umstehenden geschehen. Positiv charakterisierte Figuren besitzen für gewöhnlich ein gewisses Maß an Bescheidenheit. Ihre Taten, die andere Figuren als groß und bewundernswert empfinden, erscheinen ihnen als bloße Schuldigkeit. Ihr Lob wird ihnen deshalb normalerweise von anderen gesprochen. Wenn sie doch sterbend über das Edle ihrer Taten sprechen, so tun sie es zumeist im Modus der Belehrung, also nicht aus Stolz und Eitelkeit, sondern um andere dazu zu animieren ihrem Beispiel zu folgen. In solchen Fällen ist es besonders wichtig, dass durch den Sterbenden selbst bezeugt wird, dass es sich um einen schönen Tod handelt und er sein Opfer nicht bereut, damit sein Beispiel nicht etwa den gegenteiligen Effekt hat und abschreckend wirkt. So sagt der königstreue Bayard zu seinem Feind Carl von Bourbon, der sich gegen seinen König gestellt hat: „Beklagt euch selbst, der ihr die Waffen gegen / Das Vaterland und euren König führt. / Ihr habt den bitteren Sieg

---

<sup>1</sup> Mit derartigen Sterbemonologen werde ich mich später näher auseinandersetzen. Siehe unten, S. 179.

erfochten – ich / Den süßen Tod – ich sterbe mit dem Schwerdt / In meiner Hand, das ich für meinen König / so manches Jahr mit Ruhm getragen – / Von ihm bedauert – von dem Vaterlande / Beweint – von einem gnäd’gen Gott in meinem / Beruf gefodert – sterb’ ich – froh und fröhlich –“<sup>1</sup> Der Tod des Bösen muss mit einer ausreichenden Strafe einhergehen, um abschreckend zu wirken, was vergleichsweise einfach ist, da der Tod an sich schon wenig erstrebenswert erscheint. Der Sterbemonolog der positiv dargestellten Vorbildfiguren hingegen hat die ungleich schwierigere Aufgabe, ihr Verhalten nachahmenswert erscheinen zu lassen trotz des Todes, der aus ihm resultiert.

Der Tod einer positiv dargestellten Figur kann in manchen Fällen schon deshalb nicht vom Publikum nachgeahmt werden, weil sich ihm hierzu keine Gelegenheit bietet. In die Lage für den eigenen Glauben den Märtyrertod zu erleiden, dürfte das Publikum beispielsweise kaum kommen. Der Tod für Fürst und Vaterland liegt hingegen unter bestimmten historischen Gegebenheiten, vor allem zur Zeit der Koalitionskriege, im Bereich des Möglichen. Schau- und Trauerspiele mit kriegerischem Inhalt können den Heldentod auf dem Schlachtfeld propagieren und die Sterbemonologe können hierzu einen großen Teil beitragen. Die Strategien hierzu sind trotz Variation der Mittel stets dieselben. Der Heldentod wird glorifiziert, indem er verknüpft wird mit ewigem Leben, und zwar nicht nur im Jenseits, wie es beim Tod der Guten allgemein üblich ist, sondern auch im Diesseits, in Form eines unvergänglichen Ruhms und ewiger Dankbarkeit der Nachwelt. „Wer so wie wir den großen Schwur gelöst, / Wer so für Gott und Vaterland gefallen, / Der lebt im Herzen seines Volkes fort, / Und kämpft sich oben in das ew’ge Leben / Und gehet ein in Gottes Herrlichkeit!“<sup>2</sup>, sagt etwa Körners *Zriny* und vereint so ewiges Leben und ewigen Nachruhm miteinander. Zumindest für Körner selbst stellte sich der verheißene Nachruhm tatsächlich ein. 1813, ein Jahr, nachdem er den *Zriny* verfasst hat, fällt Körner im Gefecht und nur kurze Zeit später ist es sein eigener Tod, der in einem Drama glorifiziert wird.<sup>3</sup>

Mit der Glorifizierung des Todes geht eine Verharmlosung oder Ausblendung der Todesqualen einher. Dies ist nicht nur bei Heldentoden der Fall, sondern gilt generell für positiv charakterisierte Sterbende. Bei Heldentoden fällt allenfalls stärker auf, dass von den schweren Verwundungen und Verstümmelungen, die in Schlachten üblicherweise auftreten, wenig zu sehen und selbst aus dem Mund der tödlich Verletzten wenig zu hören ist. Die Guten sterben nicht unter Schmerzensschreien, ganz unabhängig von ihrer Todesart.

---

<sup>1</sup> Kotzebue: Bayard. S. 272.

<sup>2</sup> Körner: *Zriny*. S. 133.

<sup>3</sup> Nämlich in Kind, Friedrich: Die Körners-Eiche. Leipzig 1814. Die Glorifizierung wird hier allerdings nicht durch einen Sterbemonolog erreicht, sondern durch die Schaffung eines Denkmals, an dem zahlreiche Figuren trauern.

Stattdessen sterben sie, sofern es unter den gegebenen Umständen möglich ist, einen sanften, ruhigen Tod, wie das Beispiel des Ritters Bayard zeigt. Während er über seinen „süssen Tod“ spricht, stockt seine Rede immer wieder, angedeutet durch die zahlreichen Gedankenstriche, bis sie schließlich mit den Worten „– sterb’ ich – froh und fröhlich –“ abbricht. Das langsame Verstummen Bayards stellt ein sanftes Hineingleiten in den Tod dar, eine Gnade, die in den Dramen des untersuchten Zeitraums ganz den positiv charakterisierten Figuren vorbehalten bleibt.

Die Umstände können einem solchen sanften Tod aber entgegenstehen. Der eingangs in diesem Kapitel erwähnte „schöne“ Tod Ludwigs XVI. auf dem Schafott vor versammeltem Volk kann beispielsweise kein ruhiger und gemächlich eintretender sein. Auch Zriny ist kein sanfter Übergang ins Jenseits vergönnt, denn im Gegensatz zu Bayard, der nach seiner Verwundung von einem Freund an einen ruhigen Platz am Rande des Schlachtfelds gebracht werden kann, kämpft Zriny eingekesselt von Feinden in einer Schlacht, die die unweigerliche vollständige Vernichtung seiner Partei zur Folge hat. Hier bleibt keine Zeit im allgemeinen Chaos noch einen gemächlichen Sterbemonolog zu führen. In solchen Fällen wird, wenn der Tod bereits vor Eintritt seiner physischen Ursache als unabwendbar gilt, manchmal statt des dem Tod unmittelbar vorausgehenden Sterbemonologs eine deutlich früher stattfindende Abschiedsrede gehalten. Da die Figur zu diesem Zeitpunkt noch nicht am Ende ihres Weges angelangt ist, kann es vorkommen, dass sie sich noch mit anderen Figuren über künftige Handlungen austauschen muss und die Rede dadurch dialogische Elemente erhält. Zriny etwa beginnt mit einer an seine Kampfgenossen im Allgemeinen gerichteten Rede, lässt diese jedoch, nach den bereits zitierten Versen, in einen Dialog mit einzelnen Figuren übergehen, in dem er beispielsweise seiner Frau rät: „Stirb, Heldenweib! der Tod heißt ewig leben!“<sup>1</sup> Anschließend wendet er sich noch einmal mit einigen Versen an die Allgemeinheit und endet mit den Worten „Stirb, wackres Volk! für Gott und Vaterland!“<sup>2</sup>, die seine letzten im Stück sind. Es handelt sich hier um eine Abschiedsrede von besonderer Art, da sie von einem Sterbenden an andere Sterbende gerichtet ist. Dadurch, dass alle ihn umgebenden Figuren sein Schicksal teilen werden, steht Zrinys eigener Tod an dieser Stelle nicht so sehr im Mittelpunkt, wie man dies normalerweise beim Tod einer Hauptfigur erwarten kann. Deuringers Ludwig XVI. kann sich hingegen ganz auf seinen eigenen Tod konzentrieren. Halb an sich selbst, halb an seinen Freund Edgeworth gerichtet, sagt er: „Blickst du so mild herab auf diese Stätte, geweihter Himmel, klares Aug der Gottheit! Warum soll Ludwig vor

---

<sup>1</sup> Körner: Zriny. S. 134.

<sup>2</sup> Ebd., S. 135.

diesem Beil erbeben? [...] (Man hört Glockengeläut, Trommeln) Ha! – Ich verstehe! – Ludwig, Deine Stunde schlägt! – – Freue dich, Edgeworth, freue dich und frohlocke mit mir, daß meine Schmach nun enden wird, daß meine Bande fallen, mein Kerker aufgeht, und die frohe Seele sich auf Engelsflügeln aufschwingt zur ewigen Freiheit! – Wohltätig, heilend naht mir der Tod, der ernste Freund!“<sup>1</sup>

Während der Schurke mit Furcht, Verzweiflung oder Trotz auf den nahenden Tod reagiert, wird er von positiv dargestellten Figuren als Weg in ein besseres Leben gedeutet. Dies gilt für die im Voraus gehaltene Abschiedsrede ebenso wie für den während des Sterbeprozesses gehaltenen Monolog. Erwähnenswert ist aber, wie sehr sich diese beiden Varianten trotz inhaltlicher Ähnlichkeit hinsichtlich des Tonfalls unterscheiden. Dies lässt sich unter anderem sehr gut an den verwendeten Satzzeichen beobachten. An Bayards stockender und schließlich ersterbender letzter Rede fällt neben der Häufigkeit von Gedankenstrichen auch die relative Seltenheit von Satzschlusszeichen auf. Dies gilt übrigens nicht nur für den Sterbemonolog, sondern auch schon für den vorausgehenden Dialog. Von den zehn Repliken Bayards in seiner Sterbeszene endet nur die Hälfte mit einem Satzschlusszeichen, die andere Hälfte mit einem Gedankenstrich und einem Abbruch des Satzes. Bei Zriny und Ludwig XVI. springt hingegen die häufige Verwendung von Ausrufezeichen ins Auge. Die Rede Ludwigs in der letzten Szene des Stücks enthält einundzwanzig Ausrufezeichen, aber nur vier Fragezeichen und drei Punkte. Kein einziger Satz wird unvollendet abgebrochen. Ist der Sterbeprozess bereits eingeleitet, wird der Tod mit Gelassenheit erwartet. Wird er aber schon im Voraus als unausweichlich erkannt, so wird ihm mit Entschlossenheit und Emphase entgegengeblickt, er wird geradezu herbeigesehnt. „Ich sah jetzt ein erfreuliches Gesichte, / Gestorben lag mein Leib und ausgestreckt“<sup>2</sup>, sagt etwa Tiecks *Genoveva* in Voraussicht ihres eigenen Todes. Indem der Tod zum Gegenstand der eigenen Wünsche gemacht wird, erhält er einen Anschein von Freiwilligkeit, selbst dann noch, wenn er gar nichts Freiwilliges an sich hat, wie im Fall Ludwigs. Bezeichnend ist zudem, dass sich derart frühzeitige Sterbemonologe bei negativ dargestellten Figuren kaum finden. Schurken setzten sich mit dem Tod und vor allem mit dem Jenseits erst dann auseinander, wenn es ihnen unmöglich wird sein Herannahen zu verdrängen. Die Guten können, da ihr Tod für sie keinen Schrecken hat, schon früher offen über ihn sprechen. Es ist ein Zeichen ihres guten Gewissens, dass sie das Unausweichliche schneller und leichter akzeptieren, es sogar mit ihrem eigenen Willen in Einklang bringen können.

---

<sup>1</sup> Deuringer: Ludwig der Sechszehnte. S. 223.

<sup>2</sup> Tieck: Leben und Tod der heiligen Genoveva. S. 320.



#### 4.1.2.3. Recht gegen Unrecht

Hin und wieder kommt es vor, dass positiv charakterisierte Figuren ihren Sterbemonolog nutzen, um andere moralisch zu verurteilen und ihnen ihre künftige Strafe vorhersagen. Bayard begnügt sich damit das Beneidenswerte seines Todes hervorzuheben, indem er seinen „süssen“ Heldentod dem „bittern“ Sieg gegenüberstellt, den sein Widersacher Carl von Bourbon gegen seinen eigenen König errungen hat. Manch anderer findet deutlichere Worte: „Zum letztenmal erhebe’ ich meine Stimme, die nur der Himmel hört, und die Karl’n von Anjou, und meinen ungerechten Richtern, in der Stunde des Todes furchtbar tönen wird. Alle diese falschen, ehrlosen Anklagen fallen auf meinen Feind zurück“<sup>1</sup>, beginnt Klingers Konradin, schon auf den Stufen zum Schafott stehend, seine Rede<sup>2</sup> an das versammelte Volk. Diesem Volk, dem er Untreue und Undankbarkeit vorwirft, prophezeit er: „Euer Leben und Gut, eure Weiber und Kinder werden der Raub der gierigen Slaven dieses Mannes sein, sie werden so lange gegen euch wüthen, bis die Verzweiflung eure Herzen ergreift, und ihr mein unschuldigs Blut durch das ihre versöhnt! Ich verlasse heute diese Welt [...] und lasse mein Andenken zu seiner [Karls] und Eurer Qual zurück!“<sup>3</sup> So eindringlich schildert er die künftigen Gewissensqualen all derer, die an seinem Tod Schuld tragen, dass er darüber fast sein eigenes Schicksal vergisst. Erst später, nachdem die Abschiedsrede ähnlich der Zriny’s in einen Dialog mit einzelnen Freunden und Angehörigen übergegangen ist, sagt er zu dem ebenfalls zum Tode verurteilten Friedrich von Österreich: „Die wir hinterlassen, leiden. Wir gehen zur Ruhe.“<sup>4</sup> Erst hier zeigt er sich wieder so ruhig und gefasst, wie es für einen positiv charakterisierten Sterbenden üblich ist. Seine gesamte Abschiedsrede jedoch handelt von Strafe und Vergeltung. Bei Fällen wie diesem handelt es sich jedoch um Ausnahmen. Rachefantasien passen schlecht zur Verherrlichung des eigenen Todes, denn wenn der Tod für den Guten so gar nichts Schreckliches an sich hat, hat er wenig Grund sich an seinen Feinden für ihn zu rächen. Sofern er überhaupt an seinen Gegenspieler denkt, passt es besser zu ihm, sich in der christlichen Pflicht der Vergebung zu üben, wie Ferdinand in Schillers *Kabale und Liebe*, der trotz vorheriger heftiger Vorwürfe seinem Vater sterbend die Hand reicht.

---

<sup>1</sup> Klinger: Konradin: S. 359.

<sup>2</sup> Für diese Abschiedsrede gilt übrigens ähnliches wie für diejenige Ludwig XVI. Elf Ausrufezeichen stehen lediglich sechs Sätze gegenüber, die mit einem Punkt beendet werden.

<sup>3</sup> Klinger: Konradin. S. 360.

<sup>4</sup> Ebd., S. 361.

#### 4.1.2.4. Die Sorge um die Angehörigen

Sterbemonologe und Abschiedsreden konzentrieren sich aber oft eher auf die dem Sterbenden nahestehenden Figuren und weniger auf ihre Feinde. *Kabale und Liebe* stellt hier insofern einen Sonderfall dar, als der Vater Feind und nächster Angehöriger zugleich ist. Seiner engsten Freunde und Angehörigen gedenkt fast jede positiv charakterisierte Figur kurz vor ihrem Tod. Es zeichnet solche Figuren gerade aus, dass sie noch im Tod mehr an andere als an sich selbst denken. Dies gilt selbst für den rachelüsternen Konradin. „Ach daß ich dir so lohne, für alle deine Dienste! daß ich euch so lohne, unglückliche Waffenbrüder!“<sup>1</sup>, sagt er zu Friedrich von Österreich und seinen übrigen Anhängern, die sein Schicksal teilen sollen. Wenn er über seinen eigenen Tod klagt, so tut er dies nicht aus Selbstmitleid, sondern drückt dabei sein Mitleid mit seiner Mutter aus: „O meine Mutter! meine Mutter! wie groß wird dein Schmerz seyn, wenn du das Ende deines unglücklichen Sohnes hörst!“<sup>2</sup>

Anders als die Mutter im Fall Konradins sind die nächsten Angehörigen oft in der Sterbeszene anwesend. Dann gedenkt der Sterbende ihrer nicht monologisch, sondern wendet sich, sofern er hierzu Gelegenheit findet, an jeden Einzelnen von ihnen. Ludwig XVI. etwa lässt nacheinander seine Kinder und seine Frau zu sich kommen, spendet ihnen Trost und gibt ihnen Anweisungen und gute Ratschläge mit auf den Weg.<sup>3</sup> In Abschiedsreden und Sterbemonologen werden Angehörige, Freunde und Geliebte vor allem dann erwähnt, wenn die Umstände den direkten Kontakt unmöglich machen. So schließt die vom Inquisitor einsam in einem Kerker gefangengehaltene und vergiftete Maria de Lucca im Stück Albrechts ihren Verlobten in ihr letztes Gebet ein: „Kann eine Sterbende, darf sie von dir noch etwas bitten, so bitte ich um Mut für ihn, den zum Begleiter meines Lebens ich gewählt. Laß ihn [durch] den Schmerz um mich nicht untreu an dir werden. Lehre ihn ohne Murren diese Züchtigung zu tragen.“<sup>4</sup> Ein solcher Altruismus des Sterbenden ist teilweise unentbehrlich, wenn die Todesszene auf das Publikum traurig, mitleiderregend oder erschreckend wirken soll. Positiv charakterisierte Figuren beschreiben ihren eigenen Tod manchmal als derart positiv, dass sich die Frage stellt, inwiefern ein solcher „schöner“ Tod überhaupt noch tragisch sein kann. Die Trauer über den Verlust, den die Hinterbliebenen erleiden, und der Schmerz über die Trennung von ihnen, die mit dem Tod verbunden ist, müssen ersetzen, was dem Tod für sich allein betrachtet an Schrecken fehlt.

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 362.

<sup>2</sup> Ebd., S. 363.

<sup>3</sup> Deuringer: Ludwig der Sechzehnte. S. 210-221.

<sup>4</sup> Albrecht: Maria de Lucca, Edle von Parma. Ein Opfer der Inquisition. S. 216/217.

#### 4.1.2.5. Singend in den Tod

Vor allem Märtyrer gehen zum Teil mit einer solchen Leichtigkeit in den Tod, dass er für sie gar kein Opfer mehr zu bedeuten scheint. Selbst die grausamsten Todesarten halten sie aus, ohne sich auch nur die geringsten Schmerzen anmerken zu lassen. „Vergieb uns, Herr, des Staubes Schuld, / Wie wir dem Feind vergeben! / Auch ihn errette deine Huld / Vom ew'gen Tod zum Leben!“<sup>1</sup>, hört man beispielsweise die Eremiten in Raupachs *Robert der Teufel* von außerhalb der Szene singen, während sie auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden. Robert, der die Hinrichtung befohlen hat in der Hoffnung die Männer durch die Qualen in ihrem Glauben wanken zu machen oder gar als Heuchler zu entlarven, ist fassungslos: „Was? Eine Flammenmauer schließt sie ein und sie singen?“ „Der Hauch des Allmächtigen weht die Flamme weg, und ihnen Kühlung zu“, erklärt ihm eine andere Figur und fügt, als es still geworden ist, hinzu: „Ihre Seelen sind bei Gott.“<sup>2</sup> Der Gute beweist sich im Tod, indem er sein Verhalten und seine Prinzipien auch unter den ungünstigsten Umständen konsequent beibehält.

Ähnliches gilt auch in Zacharias Werners *Die Mutter der Makkabäer*. Kurz nachdem Salomes älteste Söhne aus der Szene auf den benachbarten Richtplatz geschleppt werden, wo die Mutter sie nicht mehr sehen kann, stimmt sie Hiobs Sterbegesang an, der von ihren Söhnen vom Richtplatz her beantwortet wird.<sup>3</sup> Auf diese Weise kontrolliert sie im Folgenden immer wieder, ob ihre Söhne trotz aller Todesqualen weiterhin zu Gott stehen. Wenn sie selbst nicht die Kraft hierzu aufbringen kann, beauftragt sie einen Diener damit: „Alter, das Sterbelied, das Moses gesungen, / Schrei's dem Benoni zu – mir stirbt der Ton!“<sup>4</sup> Als schließlich einer ihrer Söhne nicht mehr antwortet, ist sie sofort besorgt: „Benoni rief's nicht mit!“ Doch ihr Diener, der von einer erhöhten Position aus den Richtplatz überblicken kann, kann sie beruhigen: „Der hat in Gottes Streit / Gesieget schon!“<sup>5</sup> Zugleich mit der Bestätigung der Standhaftigkeit ihrer Söhne wird auch die Information übermittelt, welche von ihnen noch am Leben sind. Doch um deren Überleben geht es Salome zu diesem Zeitpunkt längst nicht mehr. „O daß die mir nur nicht verzagen“<sup>6</sup>, sagt sie in Richtung des Richtplatzes zeigend. Ihre größte Sorge ist, dass die Sterbenden verzweifeln und sich von Gott abwenden könnten.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Raupach: *Robert der Teufel*. S. 33.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Werner: *Die Mutter der Makkabäer*. S. 191/192.

<sup>4</sup> Ebd., S. 193.

<sup>5</sup> Ebd., S. 199.

<sup>6</sup> Ebd., S. 198.

<sup>7</sup> Dies zeigt sich u.a. auch, als ihr jüngster Sohn zum Schein zunächst auf das Angebot eingeht dem eigenen Glauben abzuschwören, um sein Leben zu retten. Hier sagt ihm die Mutter, er werde „Unwerth doch seyn nicht,

Indem sie die Gesänge und Gebete bis zum Tod treu erwidern, waschen sie sich von jedem Verdacht rein.

Gelassenheit im Angesicht des Todes ist unter positiv charakterisierten Figuren, wie gesagt, nichts Besonderes. Ab einem gewissen Punkt jedoch beginnt die Gelassenheit übermenschlich zu wirken, und dieser Punkt ist deutlich überschritten, wenn Sterbende die schmerzhaftesten Todesarten mit Gesang begleiten, zumindest dann, wenn es sich nicht um ein musikalisches Drama handelt, in dem Gesang gewöhnlich wäre. Tatsächlich offenbart sich sowohl in *Robert der Teufel* als auch in *Die Mutter der Makkabäer* das Wirken einer göttlichen Macht. In *Robert der Teufel* bleibt es nicht dabei, dass der andauernde Gesang von einem Ohrenzeugen mit der Milderung der Schmerzen durch Gott erklärt wird. Die übermenschlichen Kräfte, die hier am Werk sind, zeigen sich vor allem daran, dass der Gesang der Eremiten noch immer zu hören ist, nachdem ihre Körper bereits „rein vom Feuer aufgezehrt“<sup>1</sup> sind. Als in *Die Mutter der Makkabäer* selbst die grausamsten Folter- und Hinrichtungsmethoden ohne Wirkung bleiben und der König Antiochus wütend aufschreit „Wer macht zu Spott mich?!“, wird ihm die Frage durch eine „donnernde Stimme“ von oben beantwortet: „Gott!“<sup>2</sup> In beiden Fällen besteht also kaum ein Zweifel daran, dass Gott den Märtyrern hilft ihre Schmerzen zu ertragen. Dies schmälert aber nicht ihre Leistung, sondern wird von den anderen Figuren vielmehr als deren Bestätigung aufgefasst. Gott steht ihnen bei, weil ihr Glaube fest ist und sie ohne zu zögern bereit sind für ihn zu leiden, und sein Eingreifen zeigt: „Es waren Heilige.“<sup>3</sup> Zudem steht bei einem solchen Märtyrertod nicht allein die Glaubensfestigkeit des Sterbenden auf dem Prüfstand, auch die Wahrheit der Religion ist es, die sich hier inmitten von feindseligen Ungläubigen erweisen muss, und dies geschieht eben dadurch, dass Gott den Seinen die Kraft gibt Unmenschliches zu erdulden. „Siehst du, wie stark ist der Herr in den Seinen?“<sup>4</sup> Die Macht Gottes und die Standhaftigkeit des Gläubigen sind hier untrennbar miteinander verbunden, sie bestätigen sich wechselseitig. Im Gesang der Sterbenden drückt sich beides aus.

---

daß ewiges Leben / Sey mit den heiligen Brüdern dein Theil? / O stirb, erbarm‘ dich und wähle das Heil!“ Ebd., S. 208.

<sup>1</sup> Raupach: *Robert der Teufel*. S. 34.

<sup>2</sup> Werner: *Mutter der Makkabäer*. S. 197.

<sup>3</sup> Raupach: *Robert der Teufel*. S. 34.

<sup>4</sup> Werner: *Mutter der Makkabäer*. S. 197.

#### 4.1.3. Moralisch ambivalente Figuren

##### 4.1.3.1. Gute Absichten und schlechte Handlungen

Schon unter den Figuren, die in den vorhergehenden Abschnitten behandelt wurden, finden sich einige, die nicht als vollständig gut oder schlecht kategorisiert werden können. Vor allem unter den Bösen befinden sich viele, die sterbend ihre Taten bereuen und demnach zumindest noch die Fähigkeit haben sich zu bessern, im Gegensatz zum von Lessing bemängelten Richard III., der bis zum Tod ein konsequenter Bösewicht bleibt<sup>1</sup>. Auf der anderen Seite sind auch die Guten oft nicht ganz fehlerfrei, nur ist von den kleineren Schwächen, die sie im Verlauf des Stücks gezeigt haben mögen, im Sterbemonolog nicht mehr viel zu spüren. Der gute Sterbende denkt an Gott, seine Nächsten und die edlen Motive seiner Handlungen, für kleinliche Selbstzweifel ist dabei kein Platz. Nur dann, wenn ein schwerer Fehler ihn belastet, muss der Gute ihn ansprechen und, soweit möglich, noch wiedergutmachen, damit er ruhig sterben kann. Der Oberst Mayfeld in Adrian Grobs *Die Urne im Eichthale* (1815) denkt beispielsweise an seinen voreilig verstoßenen Sohn: „Ein schöner Traum hat mir so lange die Augen verschlossen [...]. Meinen Karl sah ich im Gesicht; es soll nicht wahr sein, [...] daß er untreu ist. [...] Gott laß es ihm wohl gehen! Er war im Grund ein guter Junge; das Mädchen hätte ich ihm doch lassen sollen.“<sup>2</sup> Kurz darauf tritt der verlorene Sohn ans Sterbebett des Vaters und es kommt zur Versöhnung.

Aber auch eine zunächst positiv dargestellte Figur kann sich eines so schwerwiegenden Fehlers schuldig machen, dass sie dadurch am Ende des Stücks in die Nähe eines Bösewichts rückt. Durch ein tragisches Versehen kann es dazu kommen, dass ihre Handlungen den besten Absichten zum Trotz katastrophale Folgen haben. So versucht etwa in Reitzensteins *Die Negersclaven* (1793) der idealistische junge Plantagenbesitzer Donald die Sklaven der namenlosen kolonisierten Insel, auf der das Stück spielt, zu befreien. Als sein Vorhaben schließlich in blutiger Revolution endet, die auch ihn selbst das Leben kostet, sind seine letzten Worte: „Ich sterbe..... Ewiger – – Deine Strafgerichte sind schwer – – Namenlos schrecklich ist die Folter meiner Seele in diesen Augenblicken! Vater im Himmel! – – Nur fürchterlich verirrt – – nicht böse war dies Herz – – – – Sey Erbarmer – – –“<sup>3</sup> Sein Sterbemonolog weist somit unverkennbare Parallelen zu dem des reuigen Sünders auf, der im

---

<sup>1</sup> Richard hat allerdings keinen Sterbemonolog auf der Bühne. Er stirbt außerhalb der Szene und sein Verhalten im Angesicht des Todes wird lediglich berichtet: „In hundert Qualen fühlt er noch den Rest vom Leben; / Hier lag er, brüllte laut, und flucht' und schmähte Gott [...] / Wie tobte der Tyrann! „Bist du's Verfluchter du?“ / Schrie er, „o daß du nicht von meiner Faust erblichen!“ – / Er heulte, lästerte, und haucht' in tausend Flüchen / Sein schwarzes Leben aus ---“ Siehe Weiße: Richard der Dritte. S. 228/229.

<sup>2</sup> Grob: *Die Urne im Eichthale*. S. 51/52.

<sup>3</sup> Reitzenstein, Carl von: *Die Negersclaven*. S. 196. Hervorhebungen wie im Original.

Sterben liegend seine Taten gern ungeschehen machen würde. Zudem fällt die Kürze des Monologs auf. Die zitierten Worte sind die einzigen, die Donald vom Empfang des Todesstoßes bis zum Eintreten des Todes spricht. Trotzdem ist *Die Negersclaven* ein Stück, das eine moralische Lehre vermitteln soll, welche am Ende explizit ausgesprochen und ausführlich erklärt wird. Jedoch wird in diesem Fall der Großteil dieser Aufgabe dem Sterbenden, dem hierzu, wie die vielen Unterbrechungen seiner letzten Worte andeuten, die Kraft fehlt, von einem anderen Kolonisten abgenommen, der als Einziger bei ihm zurückgeblieben ist. Dieser hält, nachdem Donald gestorben ist, einen langen, abschließenden Monolog, der folgendermaßen endet: „[...] möchten doch diese Schreckensscenen [...] der Welt und euch, ein schaudervolles Beyspiel seyn, wie ihr auch mit einer großen und edlen Seele, der unsäglichsten Verbrechen euch schuldig macht, und wie leicht ihr in eure friedlichen Gefilde das wildeste Ungeheuer locket, das je auf Erden gewüthet hat: – Das weltenverheerende Ungeheuer, Anarchie!“<sup>1</sup> Die Lehre des Stücks wird also in einem eigenen Schlussmonolog ausgesprochen, der auf den kurz gehaltenen Sterbemonolog folgt.

Dennoch ist der Sterbemonolog für diese Lehre notwendig. Vor allem gilt dies für das auch im Original typografisch hervorgehobene Satzfragment „Nur fürchterlich verirrt – – nicht böse war dies Herz“, in dem Donald das Fazit des eigenen Lebens und Wirkens zieht. Diese Aufgabe kann sein Nachredner ihm nicht abnehmen, nur der Sterbende selbst kann die Wahrheit über sich preisgeben und nur, wenn er es in seinen letzten Augenblicken tut, gilt diese Wahrheit als erwiesen. Dadurch, dass Donald so kurz vor seinem Tod die Falschheit seines Handelns erkennt und zugibt, besteht kein Zweifel mehr, dass er tatsächlich falsch gehandelt hat, aber auch nicht daran, dass er die besten Absichten hatte. Auf dieser Erkenntnis baut der Nachredner auf, indem er den soeben beobachteten Einzelfall zu einer allgemeinen Regel erweitert.

Die Erkenntnis, die Donald kurz vor seinem Tod gewinnt, besteht in einer Aufdeckung einer Täuschung mit tragischen Folgen. Die betreffende Hauptfigur wird von guten Absichten geleitet, doch ergreift sie Maßnahmen, die für sie selbst und andere schädlich sind. Im Angesicht des Todes, in anderen Fällen manchmal auch schon kurz zuvor, wenn die Katastrophe über sie hereinbricht, wird sie sich ihres Fehlers bewusst und verkündet ihn daraufhin laut in ihrem Sterbemonolog. Bei tragischen Figuren dieser Art wird der Sterbemonolog so nicht nur zum Ort größtmöglicher Ehrlichkeit, sondern auch größtmöglicher Selbsterkenntnis. Die betreffenden Figuren sind nicht nur ehrlich zu anderen,

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 197/198.

sie hören auch auf sich selbst zu belügen und verabschieden sich von den Illusionen, denen sie ihr Leben geopfert haben.

Der Sterbemonolog beweist, dass die Handlungen der Figur moralisch verfehlt waren, und macht sie so zu einem abschreckenden Beispiel. Der Nachredner in *Die Negersclaven* spricht dies explizit aus, indem er sich direkt ans Publikum wendet: „[...] möchten doch diese Schreckensscenen [...] der Welt und euch, ein schaudervolles Beyspiel seyn“. Diese „Schreckensscenen“ beinhalten das Wüten der mordenden schwarzen Revolutionäre, vor allem aber den Tod ihres weißen Anführers Donald, der, ermordet von denjenigen, die er befreien wollte, voll Reue sein Leben aushaucht. Er ist für das Publikum eine der wenigen möglichen Identifikationsfiguren im Stück und dadurch der einzige, der ihm „ein schaudervolles Beyspiel seyn“ kann. „O ihr verwegenen, brausenden Iünglinge, die ihr euch Götter dünket, im Taumel eurer hohen Träumereyen, und wähet mit dem Schwerte in der Hand, Menschenelend zu vermindern“, spricht der Nachredner sogar explizit diejenigen Teile des Publikums an, die der Hauptfigur am ähnlichsten sind und an die die Lehre des Stückes in erster Linie gerichtet ist, „O bedenket, daß ihr es nur befördert, wenn ihr nicht die Gesetze eures Landes und die Macht eurer Beherrscher zu dessen Verminderung anrufet.“<sup>1</sup> Gerade durch seinen prinzipiell guten Charakter eignet sich Donald besonders zum abschreckenden Beispiel, denn dadurch wird es dem Zielpublikum leichter sich selbst in ihm wiederzufinden.

#### 4.1.3.2. Sterben für die Liebe

Dass eine Hauptfigur in einer politischen Angelegenheit das Gute will und doch das Böse schafft, ist im untersuchten Zeitraum eine Seltenheit. Viel häufiger geschehen tragische Versehen unter Liebenden. Hier geht es nicht um Grundsätze und Überzeugungen, die sich als falsch erweisen, sondern um Irrtümer sehr simpler Art, die nichtsdestotrotz weitreichende Folgen haben. Der Verdacht der Untreue kann beispielsweise schnell tödlich enden. Da in solchen Fällen jedoch der eine Teil des Paares am Leben bleibt, während sich der andere im Wesentlichen so verhält, wie es für gute und rechtschaffene Figuren üblich ist, bieten solche Stücke hinsichtlich des Sterbemonologs kaum etwas, was sie von den bereits geschilderten Fällen unterscheiden würde.<sup>2</sup>

Überhaupt entsprechen die Sterbemonologe, wenn der Tod eine tragische Folge von Liebe und Eifersucht ist, im Wesentlichen den bereits herausgearbeiteten Schemata. Allenfalls lässt sich beobachten, dass Verbrechern, die ihre Taten aus Liebe begehen, ein etwas milderes

---

<sup>1</sup> Ebd. S. 197.

<sup>2</sup> Dies gilt beispielsweise für Lengenfelders *Ludwig der Strenge*. Vgl. oben, S. 135.

Schicksal zuteilwird als dem Schurken, der etwa aus Gier, Machthunger, Rachedurst oder schlicht aus Bosheit handelt. Weil sie nicht mit kalt berechnender böser Absicht gehandelt haben, sondern sich aus Leidenschaft zu schlechten Taten hinreißen ließen, wird ihnen leichter vergeben. Auch ist ihr Betragen im Tod gefasster. Sie fürchten sich nicht vor der Strafe, die ihnen bevorsteht, sondern sehnen sie vielmehr herbei, weil sie sich mit der Sühne auch eine Aussöhnung mit der geliebten Person erhoffen. „Eures Kammers bange Klagen / Wirken wie der Furie Geissel, / Schrei’n um Rache wider mich! / Blut wird nur durch Blut gesöhnt! / Meine Rechnung liegt beendet – / Und die Todten fordern Opfer, / Gerne will ich es jetzt bringen / Und entladen mich des Fluchs. – / Gott sei meiner Seele gnädig!“<sup>1</sup> Diese Worte spricht der Graf Lomelli in Karl Schönes *Die Macht der Leidenschaft* (1818), bevor er sich erdolcht. Daraufhin wird dem Sterbenden die Hand der bereits toten Bertha in seine Hand gelegt, zum Zeichen dafür, dass sie ihm, wie ihm versichert wird, bereits vergeben habe. „Wohl, also kann ich ruhig sterben!“, sind schließlich seine letzten Worte. Der Graf empfindet also die Reue des Bösewichts, zeigt aber keine Furcht, sieht zum Schluss dem Tod ruhig entgegen und kann daher nicht eindeutig der Gruppe der Bösen oder der Guten zugeordnet werden. Hier zeigt sich, dass im Sterbemonolog nicht immer eindeutige Urteile über die betreffende Figur gefällt werden müssen. Bewegt sich die Figur im Zwischenraum zwischen Gut und Böse, kann ihr Sterbemonolog dies abbilden, indem er typische Merkmale des Sterbemonologs guter und böser Figuren miteinander verknüpft.

Ein Sterbemonolog kann aber auch auf solche Merkmale und eine moralische Wertung verzichten. Wenn beispielsweise Liebende, anstatt sich gegenseitig aus Eifersucht zu ermorden, aus Trauer über den Verlust der geliebten Person sterben, so denken sie auch im Tod vor allem an sie beziehungsweise an ihre Liebe zu ihr. Christian Felix Weiße Julies denkt immerhin noch kurz an Gott, nachdem sie lange über den Tod ihres geliebten Romeo geklagt und sich schließlich einen Degen in die Brust gestoßen hat: „Ha! getroffen, getroffen! – (sie knirscht ein wenig mitden [sic] Zähnen) nieder! widerspenstige Natur! – auf meine Seele – dem Romeo nach! –ah! –ah! –ah! –Gott erbarme sich meiner!“<sup>2</sup> Ganz anders als sonst bei Sterbenden üblich, ist Julies Blick gar nicht auf ihre Vergangenheit und ihre guten oder schlechten Taten und deren Motive gerichtet. Sie ist gänzlich auf Romeo und die gemeinsame Zukunft fixiert, die sie sich im Jenseits erhofft. Gewissensfragen stellen sich für sie deshalb nicht und die Anrufung Gottes ist kaum mehr als eine Floskel. Ein wenig irritierend wirkt ihr Zähneknirschen, denn Anzeichen von körperlichen Schmerzen wie Zuckungen oder ein

---

<sup>1</sup> Schöne: *Die Macht der Leidenschaft*. S. 130.

<sup>2</sup> Weiße: *Romeo und Julie*. In: *Theater der Deutschen*. Bd. 7. Berlin und Leipzig 1768. S. 103.



verzerrtes Gesicht bleiben normalerweise den Bösen vorbehalten. Weiße mag das Unpassende dieser Regieanweisung später selbst empfunden haben, denn in der überarbeiteten Ausgabe von 1776 findet sie sich nicht mehr.<sup>1</sup> Ansonsten bleibt Julie von sämtlichen Merkmalen frei, durch die man sie den Guten oder Bösen zurechnen könnte.

Liebende denken zwar im Tod an die Ewigkeit, aber nicht, wie andere Sterbende, als einen Ort göttlicher Justiz, sondern als den Ort der Vereinigung mit der geliebten Person. „Ha, ich fühl’s – das ist der Tod! / Dein Gift war gut! – Ich komme! – – Ewig – Dein!“<sup>2</sup>, ruft Helena in Holteis *Des Sohnes Rache*, nachdem sie sich vergiftet hat, um, ebenso wie Julie, ihrem kurz zuvor verstorbenen Geliebten nachzufolgen. Im Gegensatz zu Julie hat sie in ihrem Leben durchaus ein paar Sünden auf sich geladen, an die sie, wie es unter Sündern üblich ist, in diesem Moment denken könnte, doch auch sie blickt nicht zurück, sondern bleibt ganz auf die künftige Vereinigung fixiert.<sup>3</sup>

Mit dieser Konzentration auf ein einziges Ziel mag auch die Kürze solcher Sterbemonologe zusammenhängen. Bei den hier zitierten Textstellen handelt es sich nicht um Ausschnitte, sondern um die vollständigen letzten Worte. Weil sich ihr ganzes Wünschen auf einen einzigen Gegenstand richtet, an den keinerlei moralische oder politische Überzeugungen geknüpft sind, die man langwierig erläutern müsste, sondern dieser Wunsch einzig und allein der Leidenschaft entspringt, lässt sich die Handlungsmotivation solcher Figuren leicht in kurzen Ausrufen zusammenfassen, ohne dabei wie Donald in *Die Negersclaven* des Kommentars einer anderen Figur zu bedürfen. Dies hatte sich auch schon am Beispiel Julius von Tarents gezeigt, der seine gesamte Handlungsmotivation in dem einen Ausruf „Bianca!“ zusammenfasst. Solche Figuren können zwar im Verlauf des Stücks gute oder schlechte Handlungen begehen, sie können auch durchgehend positiv charakterisiert sein, jedoch ist hiervon im Sterbemonolog nicht die Rede. Zumindest kann festgehalten werden, dass in der untersuchten Stichprobe kein einziges Mal von einer durchgehend negativ dargestellten Figur ein solcher Sterbemonolog geführt wird. Die Schurken der dramatischen Literatur der untersuchten Zeit sind zu egozentrisch, um noch im Tod so sehr auf eine andere Person fixiert zu sein.

---

<sup>1</sup> Weiße: *Romeo und Julie*. In ders.: *Trauerspiele*. Bd. 4. Schaffhausen 1776. S. 232. Des Weiteren ist in dieser Fassung aus dem Degen ein Dolch geworden, was ebenfalls als eine Angleichung an bestehende Normen aufgefasst werden kann, da Selbstmorde mit einem Degen auf der Bühne ungewöhnlich sind, vor allem für eine weibliche Figur.

<sup>2</sup> Holtei: *Des Sohnes Rache*. S. 46.

<sup>3</sup> Hierzu muss angemerkt werden, dass Helena zuvor im Stück durchaus Reue zeigt.

#### 4.1.3.3. Festlegung ambivalenter Figuren

Ähnlich wie in Liebesdramen können auch bei Figuren, die die Handlung des Stückes hindurch moralisch ambivalent erscheinen, schon kurze Ausrufe in den letzten Momenten vor dem Tod ausreichen, um sie auf eine bestimmte Deutung festzulegen, obgleich der Tod selten so schnell und unerwartet kommt, dass die Zeit nur noch zu kurzen Ausrufen reicht. Die Titelfigur in Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* hat jedoch keine Gelegenheit einen ausführlichen Sterbemonolog zu führen. Lange Zeit ist unsicher, ob es sich bei Fiesko um den Retter Genuas vor der Tyrannei der Dorias oder um einen noch größeren Tyrannen handelt. Nur der Republikaner Verrina stuft Fiesko schon vor dem Ende eindeutig als Gefahr ein, Fiesko selbst hingegen schwankt lange Zeit, ob er sich dem einen oder anderen Pol zuwenden soll.<sup>1</sup> Die letzten Worte Fieskos bringen eine endgültige Entscheidung.

Als er von Verrina ins Meer gestürzt wird, ruft Fiesko nur noch aus „Hilf Genua! Hilf! Hilf deinem Herzog!“, bevor er untergeht.<sup>2</sup> Es sind wenige Worte, in denen für die im Sterbemonolog übliche moralische Bewertung einer Figur kaum Raum ist. Dennoch ist bezeichnend, dass Fieskos letzte Worte „Hilf deinem Herzog!“ sind. Er hätte auch „Hilf deinem Retter!“ oder „Hilf deinem Befreier!“ sagen und damit auf seine Heldentaten und den Dank verweisen können, den Genua ihm schuldig ist. Stattdessen beruft er sich auf seine jüngst angeeignete Macht und Autorität und legt damit, wie andere Sterbende auch, seine Wünsche und Ziele offen. Man mag der Ansicht sein, dass Fiesko dies schon spätestens zu Beginn der Szene tut, als er „im herzoglichen Schmutz“<sup>3</sup> auftritt. Bei seinem bereits über eine so lange Zeit hinweg schwankenden Charakter bringt aber letztlich erst der Ausruf im Tod, der als Fieskos letztgültige Äußerung von besonderer Bedeutung ist, abschließende Gewissheit. Andere letzte Worte hätten aus Fiesko eine Figur machen können, die sich zwar temporär von der Macht verführen ließ, sich im Tod aber wieder auf ihre Tugenden besinnt, wie der oben behandelte Heinrich von Wolfenschießen<sup>4</sup>. So aber zeigt sich, dass Verrina mit seiner Einschätzung richtig liegt und Fiesko tatsächlich jener Tyrann ist, den er in ihm vermutet.

Obwohl Fiesko damit letztlich eine negative Bewertung erfährt, bleibt er von Gewissensbissen und Todesqualen, die Schurkenfiguren üblicherweise in ihren letzten Momenten zeigen, verschont. In seinem Fall braucht im Sterbemonolog nicht die Bestrafung

---

<sup>1</sup> Vgl hierzu beispielsweise Immer, Nikolas: Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie. Heidelberg 2008. S. 242-245; Guthke, Karl S.: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. 2., erweiterte und bearb. Auflage. Tübingen 2005. S. 72-74.

<sup>2</sup> Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. S. 183.

<sup>3</sup> Schiller: Fiesko. S. 177.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu den Abschnitt *Sünde aus Schwachheit*, oben S. 158.

des Sünders angekündigt oder beschrieben zu werden, da Fiesko durch das frühzeitige Eingreifen Verrinas gar nicht lange genug lebt, um Taten zu begehen, die nach einer solchen Strafe verlangen würden. Die letzten Worte müssen hier lediglich für eine Entscheidung zwischen zwei bereits zuvor im Stück formulierten Deutungsmöglichkeiten der Figur sorgen.

#### 4.1.3.4. Der stille Tod der Nebenfiguren

Es lohnt sich kaum, den Sterbemonologen von Nebenfiguren gesonderte Beachtung zu schenken, denn sind sie bedeutend genug, dass der Dichter der sterbenden Figur einige Aufmerksamkeit zuteilwerden lässt, unterscheidet sich ihr Verhalten nicht wesentlich von dem der Hauptfiguren. Allenfalls ist die Darstellung des Todes insgesamt etwas knapper gehalten, auch um die dramaturgische Figurenhierarchie nicht zu gefährden. Ich werde mich hiermit im Abschnitt *Haupt- und Nebenfiguren* des Kapitels *Figuren* ausführlicher auseinandersetzen. Sind die Figuren hingegen für die Handlung weitgehend unbedeutend, haben sie in der Regel gar keinen Sterbemonolog. Da der moralische Status einer solchen Figur ohnehin nicht von Interesse ist, braucht sie auch keine letzten Worte, in denen sie diesen offenlegt. Dass ihr Tod überhaupt auf der Bühne dargestellt wird, ist in diesem Fall eher ungewöhnlich. Die Dramatiker versuchen gewöhnlich sich solcher Figuren auf möglichst kurze und unauffällige Weise zu entledigen, sodass sie nicht von der Haupthandlung ablenken.

In manchen Fällen jedoch wird der Tod einer Nebenfigur zwar auf der Bühne dargestellt, ist dabei aber von einer so auffälligen Stille umgeben, dass er gerade durch sie ungewöhnlich erscheint und der sterbenden Figur ein Urteil spricht, das ein wortreicher Sterbemonolog nicht deutlicher ausdrücken könnte. Als Beispiel hierfür kann noch einmal Klingers *Konradin* dienen. Wie auch in manchen anderen Konradin-Dramen wird hier Robert Bari, die rechte Hand Karls von Anjou und an Konradins Verurteilung maßgeblich beteiligt, ermordet, während er Konradins Todesurteil öffentlich verliest. Der Graf von Flandern, Schwager Karls und dennoch Verteidiger Konradins, gerät während der Urteilsverkündung in eine solche Wut, dass er Bari kurzerhand mit seinem Schwert durchbohrt. „Verwegener! dir kommt es ja zu, ein Todesurtheil, über einen so edlen und großen Prinzen, auszusprechen!“, ruft er, und aus dem Volk hört man Stimmen die Worte „Wilde, große That“ rufen.<sup>1</sup> Bari hingegen sagt nichts. Das ganze Stück über weist die Figur alle typischen Merkmale des Schurken auf und man könnte erwarten, dass Bari auch als solcher stirbt, aber in den Regieanweisungen ist nicht einmal erwähnt, dass er auch nur einen Laut von sich geben oder sich bewegen würde. Er ist

---

<sup>1</sup> Klinger: Konradin. S. 358.

zudem nicht der Einzige, der stumm bleibt. Auch Karl lässt den Vorfall unkommentiert. „alles sieht voll Erstaunen und Erwarten nach Flandern und dem König, welcher letztere aber in gleicher Fassung bleibt“, hält eine Regieanweisung fest. Stattdessen entsteht ein kurzer Dialog zwischen Konradin und Flandern, in dem aber mit keinem Wort darauf Bezug genommen wird, dass soeben ein Mensch ermordet wurde. „Staatssecretair, nehmt das Urtheil auf und leset!“, sagt Karl, als er schließlich doch das Wort ergreift. Damit ist das Thema abgehakt und der Tod Baris, obgleich seine Leiche noch in der Szene liegen muss, vergessen. Es existiert noch nicht einmal eine Regieanweisung, die festhalten würde, was mit seinem Leichnam geschieht, oder in der auch nur das bloße Eintreten seines Todes festgestellt wird. Davon, dass Bari gestorben ist, kann man lediglich deshalb ausgehen, da von ihm im restlichen Stück nicht mehr die Rede ist.

Der Tod Robert Baris wird also in mehrfacher Hinsicht von Stille umgeben: Er selbst verstummt, die übrigen Figuren gehen darüber wie über eine Bagatelle hinweg und die Regieanweisungen ignorieren ihn vollständig. Im Sterbemonolog geht es häufig darum, das moralische Urteil über eine Figur zu sprechen, doch egal wie negativ dieses auch ausfallen mag, die Figur ist doch immerhin wert, dass man sich mit ihr beschäftigt und ihrem Seelenheil eine gewisse Bedeutung zukommen lässt. Das Schweigen, mit dem Bari gestraft wird, ist hingegen nicht nur eine Verurteilung seines Verhaltens, es stellt das Fehlen jeglicher Wertschätzung gegenüber und jedes Respekts vor der sterbenden Figur dar. Dies zeigt sich z.B. auch an einer ganz ähnlichen Szene im *Conradin von Schwaben* von Werthes. „Verstumm’ auf ewig, Slave! [...] Unwürdig, durch mein Schwert / Zu fallen, Hund im Menschenbild! Stirb so!“<sup>1</sup>, ruft der Mörder aus, nachdem er den Urteilsverkünder, hier „Baro“ genannt, erdolcht hat. Neben der unverkennbaren Verachtung, die in diesen Worten liegt, ist es bezeichnend, dass die Ermordung Baros auf dessen Verstummen abzielt. Baro ist es nicht wert zu sprechen und offenbar auch nicht, dass über ihn gesprochen wird, denn wie bei Klinger kümmern sich die übrigen Figuren nicht weiter um ihn und auch in den Regieanweisungen ist nicht mehr von ihm die Rede, weder von seinem Tod noch von seinem Leichnam. Baro wird nicht nur ermordet, er wird aus dem Stück getilgt. Tritt das Fehlen eines Sterbemonologs also gemeinsam mit der völligen Nichtbeachtung des Sterbenden durch andere Figuren auf, kann dies unter Umständen als Zeichen dafür betrachtet werden, dass die Figur aus moralischen Gründen keinerlei Beachtung wert ist, was ein ebenso vernichtendes Urteil über sie bedeuten kann wie ein Sterbemonolog voll Furcht und Todesqualen.

---

<sup>1</sup> Werthes: *Conradin von Schwaben*. S. 133.

#### 4.1.3.5. Die Parodie des Sterbens

Es gibt auch Sterbemonologe, die zwar die üblichen Merkmale aufweisen, aber mit einer völlig anderen Wirkungsabsicht verbunden sind. Für Parodien ist das Pathos des Sterbemonologs eine willkommene Gelegenheit für Spott und ironische Übertreibung. Im *Eumenides Duster* von Anton Richter alias Ludwig Stahlpanzer, einer Parodie auf die Schicksalsdramen Adolph Müllners wie *Der neun und zwanzigste Februar* und *Die Schuld*, wirft die namensgebende Hauptfigur, selbst ein Dichter blutrünstiger Schauerdramen, im Zorn seinem Diener eine Büste Shakespeares an den Kopf, woraufhin dieser zusammenbricht und von Duster für tot gehalten wird. Der Dichter flieht, bevor er seinen Irrtum erkennen kann, und bleibt bis zum Ende des Stückes in dem Glauben ein Mörder zu sein. Wie in Schicksalsdramen üblich, holt ihn seine Schuld, die hier nur eine eingebildete ist, schließlich ein und rächt sich an ihm. Zerfressen von Schuldgefühlen und dem Wahnsinn quälen ihn Visionen von Hölle, Tod und Teufel: „Blutig nackend aufgeschichtet, / Stehn die Leichen, hoch zu Haufen, / Draus des Blutes Bäche laufen. / [...] Aufstieg aus dem blut’gen Schlamm, / Schwarz, in heller Schwefelflamme, / Satans gräuliche Gestalt. / Nacht umwogte meine Sinnen, / Und mit tödlicher Gewalt / Wühlend, fleischend drang’s nach innen. / Machtlos auf den kalten Stein / Sank das schlotternde Gebein.“<sup>1</sup> Die Beschreibung seiner Schreckensvisionen zieht sich über mehrere Seiten des nur ca. sechzig Seiten langen Stücks hin. Unterbrochen wird der Dichter erst, als die Leiche seines Sohnes gebracht wird, der vom Blitz erschlagen wurde. Nun sieht Duster sich in all seinen Befürchtungen bestätigt, glaubt in dem Schicksalsschlag die Rache für den vermeintlichen Mord zu erkennen: „Teufel! Teufel! Mordgelichter! / Also lohnst du deinem Dichter, / Der sich einzig dich erwählt?“<sup>2</sup> [...] / Ja, das ist ein teuflisch Leben: Wer sich einmal dir ergeben, / Den erpackst, umwirrst, verführst du! / Den umschlingst du! den umschnürst du! / Daß, wenn alle Himmelswichte / Dran sich hingen, wie Gewichte, / Dennoch blieb’ in deinen Krallen, / Wer dir einmal zugefallen!“<sup>3</sup>. Es folgen noch einmal mehrere Seiten eines pathetischen Monologs, währenddessen Eumenides Duster beschließt sich selbst zu richten, denn: „Wildes Blut muß blutig büßen.“<sup>4</sup> Es ist der typische Sterbemonolog eines reuigen Bösewichts, den Duster hier hält, nur gestaltet er ihn gemäß seines Berufs als Schicksalsdramendichter deutlich wortreicher. Die Höllenfurcht, die sich bei ihm zeigt, wurde oben schon anhand mehrerer Faust-Dramen beobachtet, den Versuch die eigene Schuld durch den Freitod zu sühnen hat auch der Graf Lomelli in *Die Macht der*

<sup>1</sup> Richter: *Eumenides Duster*. S. 55/56. In Müllner, Adolph: *Dramatische Werke*. Braunschweig 1828.

<sup>2</sup> Dies bezieht sich nicht nur auf den vermeintlichen Mord, sondern auch auf den Inhalt der Stücke Dusters, in denen Teufel und Hölle anscheinend eine große Rolle spielen.

<sup>3</sup> Ebd., S. 59/60.

<sup>4</sup> Ebd., S. 61.

*Leidenschaft* unternommen („Blut wird nur durch Blut gesöhnt!“). Die Reue findet sich in Düsters Fall nicht ganz so explizit ausgedrückt, wie man dies aus anderen Stücken gewohnt ist, denn der Dichter scheint lieber düstere und blutige Bilder ewiger Verdammnis zu malen als sich mit seinem Gewissen auseinanderzusetzen. Seine Klage darüber, dass dem Teufel niemand entinnen kann, der ihm einmal verfallen ist, lässt sich aber als Zeichen des Bedauerns darüber auffassen, der Sünde jemals anheimgefallen zu sein.

Obwohl Düsters Rede also alle typischen Merkmale des Sterbemonologs eines Bösewichts aufweist, verfehlt er die sonst übliche Wirkung vollständig. Sein grauenvolles Ende dürfte kaum einen Rezipienten von ähnlichen „Sünden“ abschrecken, was vor allem am Kontext liegt, denn dem Zuschauer bzw. Leser ist die ganze Zeit über bewusst, dass Düster den Mord, für den er zu büßen meint, in Wahrheit gar nicht begangen hat. Zum anderen liegt dies an der Übertreibung, der sich Düster schuldig macht und dadurch seine Rede zusätzlich ins Lächerliche zieht. Diese Übertreibung betrifft mehr die Quantität als die Qualität des Monologs. Dessen Tonfall ist dem gewöhnlicher, ernsthafter Schicksalsdramen, deren Pathos sich ohnehin kaum überbieten lässt, durchaus ähnlich. Ironisch wirkt er erst dadurch, dass Düster sich in einen einige Seiten langen Redeschwall hineinsteigert, in dem er durch nichts und niemanden zu bremsen ist, außer durch seinen Selbstmord. Stilistisch und inhaltlich bricht er erst ganz zum Schluss mit den Konventionen, als er, anstatt weiter in pathetischen Worten über Schuld, Sühne und das Jenseits zu sprechen, lieber darüber nachdenkt, welcher Erfolg nach seinem Tod seinen gesammelten Werken beschieden sein wird. „Lobende Recensionen / Werden hinten angedruckt!“<sup>1</sup>, sind die letzten Worte des Dichters, nachdem er sich eine Schere in die Brust gestoßen hat. Dass der Sterbemonolog die Handlungsmotivation einer Figur offenlegt, bewahrheitet sich also auch in diesem Fall. Die übliche Botschaft, dass jede Sünde am Ende gerächt wird, sei es im Diesseits oder im Jenseits, findet sich hier aber nicht. Durch die ironische Brechung wird der Glaube an eine rächende Schicksalsmacht vielmehr als Einbildung eines paranoiden, wahnhaften und nicht zuletzt durch die dramatische Literatur überreizten Verstandes dargestellt. Damit über diese Lehre des Stücks gar kein Zweifel entstehen kann, wird Eumenides Düster, ähnlich wie der Figur des Donald in Reitzensteins *Negersclaven*, ein Nachredner an die Seite gestellt, der sie in deutlichen Worten zusammenfasst: „Thor, betrogner! dessen Hand / Ruchlos griff ins heil’ge Leben, / [...] Wähnst mit Schuld die Schuld zu büßen? / Reinzuwaschen Blut mit Blut? / Aus der ew’gen Nacht entspringen / Soll des Tages heil’ge Glut? / Nicht durch Qual und Blutesbäche / Wird

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 62.

der Ewige versöhnt. / Aus der staubgebückten Schwäche / Reiß dich, Sünder, die ihn höhnt!“<sup>1</sup> Die Parodie ist also keineswegs frei von moralischen Botschaften. Zudem dient Eumenides Düstern Tod ebenso wie der eines gewöhnlichen Schurken als abschreckendes Beispiel. Doch wovon das Stück abschrecken möchte, ist gerade jener Glaube an eine im Diesseits strafende übermenschliche Gerechtigkeit, auf dem die abschreckende Wirkung so vieler anderer dramatischer Tode basiert. Das Kunststück, die gewöhnliche Grundlage für die abschreckende Wirkung des Sterbemonologs auszuhebeln und dennoch eine solche Wirkung zu erzielen, bringt das Stück fertig, indem es den Sterbemonolog zur selbsterfüllenden Prophezeiung macht.

Nicht jede Parodie zeigt am Ende so deutliche moralische Absichten. Nachdem ihm seine Braut gestorben ist, sagt beispielsweise der König in Siegfried August Mahlmanns *König Violon und Prinzessin Klarinette* (1806): „Und Clarinette todt! was mach’ ich armer Tropf? / O unglücksvoller Tag! o wär ich nie geboren! / [...] Mein Glück hat ausgeblüht! Wohlauf! wohlauf, Courage! / Wer hier kein Weib sich nahm, macht dort noch Mariage! / (Ersticht sich.) / Komm Hochzeitbitter, Tod! du Lebenselixir! / Mir ist die Welt wie nichts, mein Thron wie Goldpapier! (stirbt.)“<sup>2</sup> Hier ist es der Tod eines Liebenden, der parodiert wird. Das typische Merkmal, die Konzentration auf die Vereinigung im Jenseits unter Ausblendung der Vergangenheit, ist vorhanden, die Wortwahl hingegen geht am pathetischen Stil solcher Szenen völlig vorbei. Umgangssprachliche Ausdrücke wie „Mariage machen“ finden hier Eingang, die in Sterbemonologen nur vorkommen, wenn sie komisch wirken sollen. Eine explizite moralische Lehre ist dabei nicht zu erkennen. Allerdings erfährt auch hier das Verhalten der Hauptfigur eine deutliche Kritik. Diese beginnt schon damit, dass König Violon nicht der einzige Bewerber um die Vereinigung mit Prinzessin Klarinette im Jenseits ist. Kurz nach seinem Selbstmord tritt Kasimir, sein Sohn und zugleich sein Nebenbuhler, auf und eilt dem König nach, um ihm die Braut auch im Jenseits streitig zu machen: „Ha, Eifersucht der Hölle! / Er ist ihr nachgeeilt, ich folg ihm auf der Stelle! / Auch dort wird sie nicht Dein! Barbar, erzittre! fix, / Ein fliegender Curier eil ich hinab zum Styx. / (Stürzt sich in sein Schwert.) / O weh! der Liebe Rausch gab mir das süße Leben, / Dem süßen Liebesrausch will ich’s nun wiedergeben! / Dort wohnt der Liebe Glück, hier wohnt der Liebe Schmerz: / So stirb nun glorios, verliebtes Heldenherz! (Stirbt.)“<sup>3</sup> Der Lösung des Konflikts, der der Handlung des Stücks zugrunde liegt, sind die Figuren durch ihre Selbstmorde somit kein Stück näher gekommen, sie haben ihn nur vom Diesseits ins Jenseits verlagert. Mindestens

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 62/63.

<sup>2</sup> Mahlmann: *König Violon und Prinzessin Klarinette*. S. 35.

<sup>3</sup> Ebd., S. 36.

einer der beiden Kontrahenten dürfte sich dort deshalb um seine Hoffnung betrogen sehen. Zudem wird das Stück nach den Selbstmorden durch ein Gespräch zwischen dem Kammerherrn Siegfried und einer Hofdame abgeschlossen. Die Hofdame schlägt zunächst vor sich nun ebenfalls umzubringen, doch Siegfried widerspricht: „Ei, ei, mein werthes Kind, das wär’ wohl nicht gescheidt, / Ich denke, man versüßt sich diese Zeitlichkeit!“<sup>1</sup> Also beschließen sie stattdessen sich miteinander zu verheiraten und den nun verwaisten Thron für sich zu beanspruchen.

„Siegfried. Die Thoren suchten dort ein günstiges Geschick –

Beide. Hofdamen machen hier mit Kammerherrn ihr Glück!“<sup>2</sup>

Dies sind die letzten Verse und das Fazit des Stücks, in dem der Versuch im Jenseits Glück in der Liebe zu suchen als eine Dummheit dargestellt wird, von der letztlich die Hinterbliebenen profitieren. Die Kritik setzt damit nicht so grundlegend an wie im Fall des *Eumenides Duster*, denn die Möglichkeit einer Vereinigung im Jenseits wird nicht prinzipiell und explizit ausgeschlossen. Denjenigen, die ihr Glück lieber im Diesseits suchen, wird aber eindeutig das größere Maß an Vernunft zugesprochen. Generell ist zu beobachten, dass parodistische Sterbemonologe häufig mit einer grundsätzlich lebensbejahenden Botschaft verbunden sind, wodurch sie in einen starken Kontrast treten zu der Todessehnsucht, die vor allem positiv dargestellte Figuren in ernsten Dramen zeigen. Diese lebensbejahende Botschaft tritt allerdings nicht im Sterbemonolog selbst, sondern in den Kommentaren anderer Figuren zutage. Die Kommentare sowie der Kontext bestimmen die parodistische Wirkung letztlich stärker als die sterbende Figur. Das Pathos des Sterbemonologs durch Übertreibung zu parodieren, ist schwer möglich, da dieses bereits in vielen ernsten Stücken ein Maß erreicht, das kaum zu überbieten ist. Mahlmann versucht durch das Ausweichen auf eine dem Pathos unangemessene Wortwahl eine komische Wirkung zu erreichen, aber Richter, der in dieser Hinsicht näher an den Vorlagen bleibt, kann im *Eumenides Duster* nur dadurch, dass er den Monolog extrem in die Länge zieht, ein vergleichbares Ergebnis erzielen.

Etwas anders verhält es sich mit jenen nur scheinbaren Sterbemonologe, die manchmal von komischen Figuren geführt werden. Hier geht es nicht darum Kritik an irgendwelchen Überzeugungen zu üben, die Sterbemonologen üblicherweise zugrunde liegen, sondern schlicht darum die Lächerlichkeit einer solchen Figur darzustellen, wenn sie angesichts einer anscheinend tödlichen Gefahr jegliche Würde vermissen lässt und um ihr Leben zu reden beginnt. Diese komischen Figuren werden aber fast immer gerettet. Über die Todesangst von

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 37.

<sup>2</sup> Ebd., S. 38.



Figuren, die anschließend tatsächlich sterben, macht man sich in deutschen Dramen des untersuchten Zeitraums nur sehr selten lustig. Da die Figuren also in der Regel überleben und es sich somit streng genommen nicht um Sterbemonologe handelt, wenngleich ihre Reden mit diesen bestimmte Züge gemein haben können, werden diese Sprechakte unten im Abschnitt „Flehen um Gnade“ behandelt.

#### 4.1.3.6. Die unschuldig Verachteten

Zuletzt bleibt noch ein sehr seltener Spezialfall zu behandeln, nämlich der Fall derjenigen Figuren, die gute Absichten haben und, anders als die Hauptfigur in Reitzensteins *Negersclaven*, tatsächlich auch Gutes bewirken, denen aber dennoch ein Tod zuteilwird, wie ihn normalerweise nur Schurken befürchten müssen. Rinaldo in Raupachs *Die Erdennacht* erfährt, dass sein Vater und der Vater seiner Braut gemeinsam eine Verschwörung planen, durch die sie die Regierung der Republik Venedig stürzen und die Macht an sich reißen wollen. Als treuer Anhänger der Republik steht er nun vor der Wahl, entweder sein Land oder seinen Vater zu verraten, und entscheidet sich nach längerem Gewissenkonflikt schließlich für Letzteres, weil er es nach seinen moralischen Grundsätzen für richtig hält. Dadurch bringt er seinen Vater und dessen Mitverschwörer aufs Schafott, rettet aber auch den Staat. Gedankt wird es ihm von niemandem. Sein Vater verflucht ihn vor seinem Tod, seine Braut verlässt ihn und das Volk, das ihm Dankbarkeit schuldig wäre, sowie die Regierenden, denen er möglicherweise das Leben gerettet hat, glauben nicht an seine uneigennützigen Motive. Stattdessen wird ihm der Verrat an seinem Vater als hinterlistiges Mittel ausgelegt, um schnell an die Erbschaft zu kommen. Allein und von allen verachtet, gerät Rinaldo schließlich selbst unter Verdacht ein Staatsverräter zu sein und muss flüchten. Auf dem Grab seines Vaters endigt er sein Leben durch einen Dolchstich in die Brust, aber erst, nachdem er einen vierseitigen Sterbemonolog gehalten hat. „So hätt’ ich denn die ganze Stufenleiter / der denkenden Natur, womit der Schöpfer / den Raum vom Thier zum Engel ausgefüllt, / durchlaufen, alle Töne denn vernommen; / und jeder Ton spricht laut: Du bist verdammt!“<sup>1</sup>, beginnt er, nachdem zwei Totengräber vor ihm die Flucht ergriffen haben und er sich ganz allein in der Szene befindet. Im Folgenden klagt er über seine Situation, denkt an die Folgen, die seine Entscheidung vor allem für seinen Vater hatte, und wird dabei auch von Reue geplagt, wie sie sonst nur Schurken verspüren: „[...] dann treten meine Taten vor mein Auge / durchzuckt ein Schauer alle meine Nerven, / und Reue droht mir.. denn ich bin ein

---

<sup>1</sup> Raupach: *Die Erdennacht*. S. 162.

Mensch.“<sup>1</sup> Obwohl Rinaldo sich nun über mehrere Seiten hinweg mit Selbstvorwürfen quält, behalten diese Reuegefühle letztendlich nicht die Oberhand: „Und dennoch that ich recht! so spricht der Geist: / sprichst du auch so, erhabner Geist der Himmel, / der dort einst hegen wird ein recht Gericht? – / Es ist dein Wille; was der Mensch für Recht / erkannt hat, soll er üben [...]“<sup>2</sup> Seinen Gewissenskonflikt erlebt Rinaldo als einen Widerstreit zwischen seiner menschlichen Natur, an der er sich durch den Verrat an seinem Vater versündigt hat<sup>3</sup>, und einer höher stehenden Moral, nach der er sich zu richten versuchte, in die er als Mensch aber nur begrenzte Einsicht hat. Deshalb zweifelt Rinaldo bis zum Ende daran das Richtige getan zu haben und kann dem Jenseits nicht mit der Ruhe und Gelassenheit entgegensehen, die der Gute gewöhnlich zeigt und die sogar manchem reuigen Sünder zuteilwird, der vor seinem Tod noch Zeichen der Vergebung empfängt. Auf der anderen Seite bleibt Rinaldo aber von panischer Todesangst oder einer Vorahnung der späteren Höllenqualen, wie sie bei manchem Schurken zu beobachten sind, verschont. Von den Menschen fühlt er sich zwar verdammt und verflucht, worüber er sich mehrfach in deutlichen und zahlreichen Worten beklagt, aber bezüglich seines Lebens nach dem Tod ist er sich lediglich unsicher.

Allerdings steigen diese Qualen, die seine Zweifel ihm verursachen, schließlich bis auf einen solchen Grad an, dass sie Rinaldo das Leben unerträglich machen. „Nun aber fordre nicht, daß ich noch länger / verweilen soll in dieser Nacht der Zweifel, / des gräßlichen herznagenden Gewürms. / Du hast mich nicht erhört, hast mir kein Licht / gesandt von oben her; so muß ich nun / zu Dir, in deinem Licht die Ueberzeugung / zu schöpfen, Vater, daß ich Recht gethan“<sup>4</sup>, spricht er an Gott gewandt. Der Wunsch nach Gewissheit über seinen eigenen moralischen Status ist es, der Rinaldo letztlich zum Selbstmord treibt. Unverkennbar ist aber auch eine gewisse Lebensmüdigkeit, die bisher nur bei wenigen negativ charakterisierten Figuren, etwa Grabbes Herzog von Gothland, beobachtet wurde. „O! zürne nicht, erhab'ne Himmelsmacht! / werf' ich ermüdet ab des Lebens Bürde, / um aufzutauchen aus der Erdennacht“<sup>5</sup>, sind seine letzten Worte.

Die Frage nach Rinaldos Schuld und seiner Strafe oder Belohnung im Jenseits bleibt im Stück unbeantwortet, sehr deutlich wird in diesen letzten Worten hingegen seine Einstellung zum Leben. Die Handlung des Stückes dreht sich zwar um die Frage, ob der Mensch dem Staat oder der Familie zu größerer Treue verpflichtet ist, aber diese Frage liefert der Hauptfigur

---

<sup>1</sup> Ebd.

<sup>2</sup> Ebd., S. 164.

<sup>3</sup> Ebd, S. 163: „Ich weiß, Natur, daß ich mit dir gebrochen, / daß ich dein heiligstes Gesetz mit Füßen / getreten habe, daß du mich verfolgen, - / verfolgen mußst mit allen deinen Schrecken [...]“

<sup>4</sup> Ebd., S. 165.

<sup>5</sup> Ebd.

letztlich den Anlass, um ein sehr viel allgemeineres Fazit zu ziehen, nämlich, dass das Leben eine Bürde ist, und zwar aufgrund der Ungewissheit und des Zweifels, also der metaphorischen Nacht, der auf der Seite des Jenseits das „Licht“ der Erkenntnis gegenübersteht, in das Rinaldo durch seinen Selbstmord eigenmächtig einzutreten hofft. Sein Tod ist am ehesten mit dem von Liebenden wie Romeo und Julia zu vergleichen, denn wie jene erhofft er sich im Jenseits eine Vereinigung mit etwas, wovon er im Leben immer getrennt sein müsste, nur ist es hier keine andere Person, sondern eine Wahrheit. Vordergründig mag Rinaldos Handlungsmotiv die Rettung der Republik sein, doch tatsächlich ist es die Suche nach der einzig wahren Moral, die ihn antreibt. Auch hier gilt also, dass der Sterbemonolog die wahren Motive der Figur offenlegt. Sein lebensverneinendes Fazit erhält das Stück dadurch, dass es die erstrebte Wahrheit als im Leben prinzipiell unerreichbar darstellt. Es ist eines der wenigen Stücke, in denen ein Sterbender von einer grundsätzlichen Mangelhaftigkeit der Welt ausgeht. Es bleibt allerdings festzuhalten, dass auch er nur aufgrund seiner konkreten Umstände unter dieser Mangelhaftigkeit leidet, die Entscheidung für den Freitod basiert also nicht allein auf einer theoretischen Erkenntnis über den Zustand der Welt.

*Die Erdennacht* ist nicht das einzige Stück, in dem die Hauptfigur trotz moralischen Verhaltens von ihrer Umwelt Verachtung erfährt. Der Umgang mit dem Sterbemonolog ist innerhalb dieser kleinen Gruppe von Stücken allerdings sehr verschieden. Friedrich Waller in Klemens August Heigels *Die Macht des Augenblicks* (1841) etwa verhält sich in jedem entscheidenden Moment seines Lebens altruistisch und hält dieses Verhalten, obwohl es ihm stets zum Nachteil ausschlägt, bis zu seinem Tod durch. Selbst seine letzten Sätze verwendet er noch darauf, einem anderen einen Dienst zu erweisen, bevor er mit den Worten „Lebt wohl – Alle – Alle!“<sup>1</sup> verstirbt. An sich selbst denkt er nicht. Weder zieht er das Fazit seines Lebens, noch beklagt er sich über die Gegenwart oder denkt an sein Fortdauern im Jenseits. Er stirbt nicht ganz so unbeachtet wie der oben angeführte Robert Bari, denn zumindest seine engsten Angehörigen bemitleiden ihn. Dennoch stirbt er einen vergleichsweise leisen, unauffälligen, kurz gefassten Tod, wie man ihn normalerweise eher von einer Nebenfigur erwarten kann, was insofern bezeichnend für seinen Charakter ist, als er in Folge seines Altruismus das ganze Stück hindurch im Schatten anderer steht. Eine einheitliche Tendenz bezüglich des Sterbemonologs lässt sich für die Gruppe der unschuldig Verachteten also nicht ausmachen. Obwohl alle Stücke dieser Art ein schlechtes Bild auf die Welt bzw. die menschliche Gesellschaft werfen, muss am Ende nicht zwingend jenes lebensverneinende

---

<sup>1</sup> Heigel: *Die Macht des Augenblicks*. S. 19.

Fazit stehen, welches *Die Erdennacht* abschließt. Wie in den anderen behandelten Stücken ist aber auch hier zu beobachten, dass der Sterbemonolog bzw. die letzten Worte einer Figur ihren wahren Charakter enthüllen oder, wenn dieser schon zuvor bekannt war, einen letzten unumstößlichen Beweis dieses Charakters liefern.

#### 4.1.4. Zusammenfassung

Der Großteil der Sterbemonologe lässt sich also einteilen in Monologe positiv und negativ beurteilter Sterbender. Negativ charakterisierte Figuren bringen in der Regel in ihren letzten Worten ihre Qualen, bei denen es sich sowohl um Gewissensqualen als auch um physischen Schmerz handeln kann, und ihre Furcht vor dem Jenseits zum Ausdruck. Zeigt der Sterbende ehrliche Reue, kann er jedoch zumeist auf Erlösung im Jenseits rechnen. Gerade in solchen Fällen kann der Sterbemonolog zu einem Kompromiss zwischen Gerechtigkeit und göttlicher Gnade dienen. Die Todesqualen können selbst als eine Strafe dargestellt werden, sodass nicht der Eindruck entsteht, die Figur käme mit ihren Verbrechen zu leicht davon. Indem der Sterbende sie im Sterbemonolog laut verkündet, bestätigt er ihren Empfang.

In fast allen Dramen scheint eine abschreckende Wirkung des Schicksals des Schurken angestrebt zu werden. Durch seine Leiden bleibt diese Wirkung trotz der Gnade Gottes erhalten. In einigen Fällen zeigt der Sterbende allerdings Stolz und Trotz anstelle von Furcht und Qualen. Diese Reaktion auf den nahenden Tod ist aber manchmal mit einer gewissen Lebensmüdigkeit verbunden, welche daraus resultiert, dass die betreffende Figur schon zuvor von ihren schlechten Taten mehr Schaden als Nutzen davonträgt. Ihr Schicksal wirkt daher ebenfalls wenig beneidenswert.

Bei positiv dargestellten Sterbenden gilt im Wesentlichen das Gegenteil. Statt mit Furcht sehen sie dem Tod gelassen entgegen, Schmerzen verspüren sie nicht oder reden zumindest nicht darüber. Sie sorgen sich eher um ihre Angehörigen als um sich selbst und auch ihren Feinden machen sie nur selten Vorwürfe. Ihre Gelassenheit gibt ihrem Tod oftmals einen Anschein von Freiwilligkeit, der es ermöglicht sie als Helden zu inszenieren, die ihr Leben aus eigenem Antrieb der guten Sache geopfert haben. Auf diese Weise wird der Tod der Figur glorifiziert. Allerdings geschieht dies nicht durch den Sterbemonolog allein, denn zu viel Eigenlob würde die Figur unbescheiden wirken lassen. Kommentare anderer Figuren tragen ihren Teil dazu bei, dass das Beispiel des sterbenden Guten ebenso nachahmenswert wirkt, wie das des Bösen abschreckend ist. Das Ziel, Teile des Publikums zur Nachahmung anzuregen, mag sich dabei manchmal nicht nur auf das Leben der Figur und ihre Handlungen, sondern auch auf ihren Tod erstrecken. Dies gilt vor allem für Dramen, die in der Zeit der

Koalitionskriege entstehen. In anderen Fällen, wie etwa beim Märtyrertod, bietet sich die Nachahmung weniger an. Die übermenschliche Gelassenheit der Märtyrer angesichts schlimmster physischer Folter dient tatsächlich eher der Verherrlichung Gottes.

Neben den Sterbemonologen, die eindeutig positiv oder negativ dargestellten Figuren zugeordnet werden konnten, wurden einige sehr unterschiedliche Fälle registriert, die sich einer solchen Einteilung widersetzen, weil die Sterbemonologe entweder Merkmale von beiden oder von keiner der Gruppen aufweisen. Selbst diese Fälle haben eines mit den Sterbemonologen positiver und negativer Figuren gemein: Die sterbende Figur offenbart in ihren letzten Augenblicken, in denen keine Verstellung mehr möglich ist, die wahren Motive ihrer Handlungen.

#### **4.2. Totenklagen**

Der Sterbemonolog ist nicht der einzige Sprechakt, der den Tod von Figuren, insbesondere von Hauptfiguren, üblicherweise begleitet. Von den wenigen Ausnahmefällen abgesehen, in denen eine Hauptfigur am Ende des Stückes ganz allein und von aller Welt verlassen ist, wie beispielsweise in Gerstenbergs *Ugolino* oder in Raupachs *Die Erdennacht*, findet sich nahezu immer irgendeine andere Figur, die ihren Tod beklagt. Bei positiv charakterisierte Sterbenden ist dies oftmals nötig, denn diese verhalten sich, wie gesagt, in der Regel vergleichsweise gleichgültig ihrem eigenen Tod gegenüber. Sie klagen nicht, weil sie überzeugt sind, dass es Wichtigeres gibt als ihr eigenes Leben, weil sie ein reines Gewissen haben und weil sie fest an den Lohn glauben, den sie im Jenseits für ihre guten Taten empfangen werden. Dies führt dazu, dass ihr Tod eher erhebend als mitleiderregend wirken dürfte. Ihr stoisches Beharren auf ihren moralischen Grundsätzen kann bewundernswert erscheinen, aber Mitleiden kann man nur mit jemandem haben, der leidet, und eben dies scheint bei positiv dargestellten Sterbenden nicht oder nur in geringem Maß der Fall zu sein. Will der Dramatiker nicht auf diese emotionale Wirkung der Todesdarstellung verzichten, muss er deshalb auf andere Figuren zurückgreifen, um Mitgefühl zu erzeugen. Diese Figuren müssen ihr Leid über den Todesfall zur Schau stellen und dies tun sie üblicherweise, indem sie ihn laut beklagen. Form und Inhalt einer solchen Totenklage sowie die sie begleitende Gestik sind dabei von einer Vielfalt von Faktoren abhängig, unter denen die Beziehung zwischen der toten bzw. sterbenden und der sie beklagenden Figur einer der wichtigsten ist.

#### 4.2.1.1. Liebende

Geradezu prädestiniert für eine Totenklage ist der oder die Geliebte der sterbenden Figur. In fast jedem Fall, in dem es eine zum betreffenden Zeitpunkt noch lebende Figur gibt, die eine Liebesbeziehung mit der sterbenden Hauptfigur führt oder sich auch nur eine solche wünscht, führt diese Figur eine Totenklage. Zudem fallen die Reaktionen unter Liebenden am heftigsten aus. Ihre Klagen können einen Grad an Emotionalität erreichen, der schädlich auf die klagende Figur wirkt. Wie im Abschnitt *Tod aus psychischen Ursachen* im Kapitel *Todeszeichen* bereits behandelt, kann vor allem bei weiblichen Klagenden der Schmerz über den Verlust des Geliebten tödlich wirken, ohne dass hierzu physische Ursachen notwendig wären. Manche Figuren begehen in dieser Situation auch Selbstmord. Solche Fälle sind keine Seltenheit, treten aber nicht so häufig auf, wie man vielleicht intuitiv annehmen würde. Es ist nicht immer ganz einfach zu bestimmen, aus welchem Grund eine Figur Selbstmord begeht, aber selbst bei sehr großzügiger Auslegung sind es unter den 136 Trauerspielen und Tragödien der Stichprobe nur ca. 15 Fälle, in denen eine Figur Selbstmord aus Schmerz über den Tod einer geliebten Person begeht, vergleichsweise unbedeutende Nebenfiguren mit eingeschlossen. Bei einem dieser Fälle handelt es sich lediglich um ein parodistisches Stück.<sup>1</sup> Selbstmord aus Liebe ist damit ein durchaus verbreitetes Phänomen, zumal zu diesen Fällen noch andere hinzukommen, in denen er aus anderen Gründen begangen wird, beispielsweise weil die Eltern der Verbindung im Weg stehen oder weil die Gefühle nicht erwidert werden. Dennoch ist er nicht die Norm. Es gibt selbst unter den tragischen Stücken zahlreiche Beispiele, in denen Figuren ihren Liebeskummer ertragen und auch mit dem Tod der oder des Geliebten leben können.<sup>2</sup>

Der Selbstmord schließt nicht in allen Fällen direkt an die Totenklage an. In Würcerts *Der Schwur* etwa steht die Totenklage schon am Ende des dritten von vier Akten, während der Selbstmord erst am Ende des Stückes erfolgt und von einem eigenen Sterbemonolog begleitet wird, der deutlich kürzer ist als die Klage um den Verlust der Geliebten. In Albrechts *Masaniello von Neapel* ist der Abstand nicht so groß, dennoch sind auch hier Totenklage und Sterbemonolog deutlich voneinander getrennt. Die Klage Maries, der Witwe des ermordeten Masaniello, beklagt dessen Tod zu Beginn der vorletzten Szene. Nach einem anschließenden

---

<sup>1</sup> Bei der Parodie handelt es sich um Mahlmanns *König Violon*, die übrigen fünf Stücke sind, nach Erscheinungsdatum geordnet: Ayrenhoff: Hermann und Thusnelde; Pelzel: Yariko; Bertuch: Elfride; [Anonym:] Albert Erbprinz von Bayern; Albrecht: Masaniello; Ast: Krösus; Kleist: Penthesilea; Auffenberg: Wallas; Zahlhas: Thassilo; Houwald: Der Leuchthurm; Würcert: Der Schwur; Deuringer: Elisabeth; Halm: Imelda Lambertazzi; Gutzkow: Uriel Acosta. Im Fall des *Wallas* begeht die Geliebte allerdings schon Selbstmord, bevor die Titelfigur hingerichtet wird.

<sup>2</sup> Detailliertere Angaben zum Selbstmord aus Liebe finden sich im Kapitel Figuren, unten S. 483.

Dialog erfolgt ein Szenenwechsel und sie wird an Masaniellos offenem Sarg gezeigt. Nun folgen keine weiteren Klagen mehr, stattdessen richtet sie, wie es für sterbende Liebende üblich ist, den Blick auf die Zukunft, nämlich auf den eigenen Tod und die Vereinigung im Jenseits. „Er ist todt: sagen Alle: für mich ist er nicht todt. Für mich wird er bald leben“, sagt sie etwa, ihren Selbstmord zunächst nur vage andeutend, bevor sie sich schließlich mit den Worten „Und nun zu Masaniello!“ ersticht.<sup>1</sup>

Bei manchen der Selbstmörder und bei allen weiblichen Figuren, die aus reinem Schmerz über den Verlust des Geliebten sterben, folgt der Tod hingegen unmittelbar auf die Totenklage. Damit ist die Totenklage in diesen Fällen zugleich auch ein Sterbemonolog oder geht in einen solchen über. Es findet sich darin oft der für sterbende Liebende typische Wunsch nach einer Vereinigung im Jenseits ausgedrückt. Je nachdem, wie wortreich und pathetisch dies geschieht, kann dabei die Totenklage in den Hintergrund rücken. Als Frau von Pirewiz in Erdmanns *Der Mißverstand* ihren Gatten scheinbar erschossen vorfindet,<sup>2</sup> ist ihre Klage nur kurz: „Himmel, mein Gemahl! Er hat sich erschossen! Pirewiz! Pirewiz! O Grausamer, du läßt mich zurück? Kann ich ohne dich leben?“<sup>3</sup> Schon mit dem letzten Satz wendet sie sich vom Tod des Geliebten ab und deutet auf den eigenen hin. Ihre folgenden, vorwiegend an ihren Vater gerichteten Reden bis zu ihrem Tod ca. zwei Seiten später sind von ihrem immer wiederkehrenden Wunsch nach der Vereinigung im Jenseits bestimmt: „Nun, wohlan! ich komme, ich will bey dir seyn! – (sie sucht in ihren Säcken) Nichts – gar nichts – von allen entblößt, keine Hoffnung, dir nachzukommen? (springt nach der Pistole) Ha, willkommen!“ Ihr Selbstmord wird verhindert, aber an ihrem Wunsch ändert sich dadurch nichts: „War ich von Ewigkeit für dich bestimmt, so reiß mich zu dir, auf daß sich unsre Seelen, dort, dort vor dem Stuhle des Schöpfers wieder vereinigen. [...] Ich muß – zu meinem Geliebten. (lächelnd) Nicht wahr, mein Vater, ich muß zu ihn?“<sup>4</sup> Für Trauer über den erlittenen Verlust bleibt hier kein Raum mehr, weil die Figur diesen Verlust schlicht nicht akzeptiert, sondern durch den eigenen Tod zu verhindern versucht. Die Totenklage wird so von der Todessehnsucht an den Rand gedrängt. Die Beschäftigung mit dem Tod des anderen fällt demgegenüber vergleichsweise dürftig aus.

Um überhaupt einen vergleichbaren Fall, sei es nun ein Selbstmord oder ein Tod aus psychischen Ursachen, zu finden, in dem eine Figur sich ausführlich mit dem Verlust des

---

<sup>1</sup> Albrecht: Masaniello. S. 154-156.

<sup>2</sup> Tatsächlich ist er gar nicht tot, sondern befindet sich lediglich in einem apathischen Zustand. Typische Totenklagen finden sich in den untersuchten Dramen auch bei Fällen von Scheintod oder, wie in diesem Fall, bloßen Irrtümern. Ich werde hierauf weiter unten noch einmal eingehen.

<sup>3</sup> Erdmann: Mißverstand. S. 112.

<sup>4</sup> Ebd., S. 112/113.

geliebten Menschen auseinandersetzt, bevor sie selbst stirbt, müssen wir außerhalb der ausgewerteten Stichprobe suchen, beispielsweise in Büchners *Dantons Tod*. Hier hält Lucile einen etwa eine Seite langen Monolog, in dem sie versucht den Tod ihres Geliebten zu verstehen: „Ich fange an, so was zu begreifen. Sterben – Sterben –! – Es darf ja Alles leben, Alles, die kleine Mücke da, der Vogel. Warum denn er nicht?“<sup>1</sup> Was sie daraufhin unternimmt, ist streng genommen kein Selbstmord, doch kommt der Ausruf „Es lebe der König!“<sup>2</sup> in Gegenwart einer Patrouille dem sehr nahe. Auch in ihrem Fall ist allerdings die Totenklage vom Sterbemonolog, falls man die Worte, die sie unmittelbar vor ihrem Ausruf auf den Stufen der Guillotine sitzend spricht und singt, so nennen möchte, getrennt. Zwischen beidem liegt zuerst eine Unterhaltung namenloser Frauen, dann das Gespräch zweier Henker. Beide bilden einen scharfen Kontrast zu den pathetischen Reden Luciles. Der Unterschied zwischen ihr und einer Figur wie der Frau von Pirewiz ist, dass Lucile nicht sofort auf den Gedanken gerät ihrem Geliebten ins Jenseits zu folgen. Seinen Tod betrachtet sie zunächst als ein Problem, mit dem sie zurechtkommen muss. „Wir müssen’s wohl leiden“, lautet der letzte Satz ihrer Totenklage. Der Gedanke, auf dieselbe Art zu streben wie der hingerichtete Camille, kommt ihr, falls sie ihn überhaupt in dieser Klarheit zu Ende denkt, erst unmittelbar vor ihrem letzten Satz, den sie „sinnend und wie einen Entschluß fassend plötzlich“ ausspricht. In den zuvor behandelten Fällen hingegen versuchen die betreffenden Figuren erst gar nicht den Verlust zu ertragen, sondern wollen ihm ausweichen und brauchen ihn dementsprechend nicht so ausführlich zu beklagen wie Julie. Hin und wieder findet sich die Absicht dem Schmerz zu entfliehen sogar explizit ausgesprochen. „Glaubt mir, der Tod ist leicht, / Viel leichter als der Schmerz!“, sind beispielsweise die letzten Worte Flaminias in Houwalds *Die Seeräuber*. Sie begeht Selbstmord und stirbt noch vor ihrem zum Tode verurteilten Geliebten.<sup>3</sup>

Der Fall Luciles lenkt den Blick noch auf ein anderes Phänomen, das bei den Totenklagen Liebender gelegentlich auftritt. Zwar ist sie das ganze Stück über eine Figur, die die Welt mit anderen Augen zu sehen scheint als ihre Mitmenschen, doch am Schluss scheint sie selbst für ihre Verhältnisse in einem ungewöhnlich verwirrten Geisteszustand. Ein Schrei, den sie während ihrer Totenklage ausstößt, und der Umstand, dass sie singend neben der Guillotine sitzt, mit der ihr Geliebter hingerichtet wurde, lassen dies zumindest wahrscheinlich erscheinen. Hinzu kommt ihre euphemistische Beschreibung dieser Guillotine und des Hinrichtungsvorgangs: „Du liebe Wiege, die du meinen Camille in Schlaf gelullt, ihn unter

---

<sup>1</sup> Büchner: *Dantons Tod*. S. 150.

<sup>2</sup> Ebd., S. 152.

<sup>3</sup> Houwald: *Die Seeräuber*. S. 228.



deinen Rosen erstickt hast.“<sup>1</sup> Gerade Letzteres lässt sich in vergleichbaren Fällen immer wieder beobachten, wobei manch andere Figur nicht beim Euphemismus stehen bleibt, sondern diesen bis zur Realitätsverleugnung erweitert. So sagt zum Beispiel Adelhaide in Mengershausens *Hofkabale* beim Anblick der Leiche ihres Bräutigams: „Sehet einmahl, wie sanft sein Blick wie ein Frühlings Tag ist! Sonnenschein ist in jedem Blicke. Er lächelt umsonst so nicht! Heute ist unser Hochzeittag, aber ich habe keine Myrte, und mein Haar ist noch nicht aufgelockt! Fröhlichkeit soll unsere Losung seyn [...]“<sup>2</sup> Der Wahnsinn ist hier ein weiterer Weg, der Auseinandersetzung mit dem erlittenen Verlust auszuweichen. Solche Formen der Verleugnung tragen ebenfalls dazu bei, dass der Tod der oder des Geliebten zum Teil weniger ausführlich beklagt wird, als man erwarten würde. Das eine schließt das andere aber nicht zwingend aus. Blanca im *Julius von Tarent* beklagt den Tod ihres Geliebten zunächst in einem ausführlichen Monolog. Erst in einem darauffolgenden Dialog setzt ihr Wahnsinn ein und sie beginnt, seinen Tod zu leugnen.<sup>3</sup>

Es gibt wenige Beispiele, in denen der Wahnsinn, von dem eine um einen geliebten Menschen trauernde Figur befallen ist, nicht diese vergleichsweise wohltuende Wirkung hat, sondern sie zusätzlich quält. Als Beispiel mag der oben bereits erwähnte Fall von Bärbel, der jungen Braut in Immermanns *Andreas Hofer*, dienen, die auf der Suche nach den Einzelteilen ihres von einer Kartätsche in Stücke gerissenen Bräutigams Heinrich ist. Sie befindet sich in dem Wahn, die Teile wieder sammeln zu müssen, weil sie glaubt, dass er sonst nicht auferstehen könne: „Es ist geschrieben worden von der Auferstehung des Fleisches! Wehe mir! Wehe! Sein Fleisch ist zerstreut in alle Winde!“<sup>4</sup> Dass sie an dieser Aufgabe scheitert, quält sie schließlich mehr als der Tod ihres Heinrich an sich und lässt sie an Gott selbst zweifeln: „Ich habe die Augen mir ausgeweint, gewacht die Nächte, die Hände gerungen wund, es ist kein Gott im Himmel. [...] Kein Gott im Himmel ist! Ich wollt ja nur den Leichnam, den armen Leib!“<sup>5</sup> Erst, nachdem man ihr versichert, dass sie sich keine Sorgen machen müsse, da Gott selbst Staub lebendig machen könne, kann auch sie aus ihrem Wahn etwas Trost schöpfen. „Wie groß bist worden, Heinrich!“<sup>6</sup>, ruft sie aus, als sie den Staub sieht, den die herannahende französische Reiterei aufwirbelt. Dieser Fall ist aber eine Ausnahme. Bei positiv dargestellten Figuren sind Wahnvorstellungen normalerweise eher Folgen ihrer Qual, als dass sie ihnen zusätzliche Qualen bereiten würden. Quälende Wahnvorstellungen sind hingegen in der Regel

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 152.

<sup>2</sup> Mengershausen: *Hofkabale*. S. 91.

<sup>3</sup> Leisewitz: *Julius von Tarent*. S. 96/97, 99-102.

<sup>4</sup> Immermann: *Andreas Hofer*. S. 407.

<sup>5</sup> Ebd., S. 409.

<sup>6</sup> Ebd., S. 412.

eine Begleiterscheinung eines schlechten Gewissens, welches eine durchweg gute Figur nicht haben kann. Auch Bärbel scheint keinen Grund für ein schlechtes Gewissen zu haben, was allerdings weniger daran liegt, dass sie besonders positiv dargestellt würde, sondern vielmehr daran, dass sie überhaupt keine tiefergehende Charakterisierung erfährt. Die Totenklage ist ihr erster und einziger Auftritt. Dies bringt uns zum zweiten Aspekt, hinsichtlich dessen dieser Fall von der Norm abweicht: Bärbel ist im Stück nur eine unwichtige Nebenfigur und ihr Bräutigam hat vor seinem Tod lediglich einen einzigen sehr kurzen Auftritt; bei dem er nur zwei Sätze spricht.<sup>1</sup> Normalerweise gibt es bei solchen Figuren überhaupt keine Totenklage, da sich die Dramatiker mit ihnen nicht näher auseinandersetzen, doch im *Andreas Hofer* sind die Prioritäten gerade umgekehrt gesetzt: Die beiden Figuren scheinen überhaupt nur im Stück zu sein, damit die Totenklage gehalten werden kann. In der ersten Fassung des Stücks, dem *Trauerspiel in Tyrol* von 1828, fehlen beide Figuren noch vollständig. In der entsprechenden Szene verfällt dort statt der Braut eine andere Frau dem Wahnsinn, jedoch aus ganz anderen Gründen.<sup>2</sup> Offenbar wurde die Veränderung vorgenommen, um neben den Schicksalen des Helden Andreas Hofer, seiner engsten Mitstreiter und seiner Gegenspieler auch das des gemeinen Soldaten und seiner Angehörigen einfangen zu können. Solche Versuche finden sich im untersuchten Zeitraum selten.<sup>3</sup> Normalerweise dienen Totenklagen unter anderem dazu, den Tod einer einzelnen Figur hervorzuheben und als etwas Besonderes zu kennzeichnen. Ein Auftritt wie der im *Andreas Hofer* führt hingegen das Sterben gerade jener Figuren vor Augen, für die in der Handlung des Stückes ansonsten gar kein Platz ist. Durch die ausführliche Totenklage seiner Braut steht die Figur des Heinrich, die lebend von keinerlei Bedeutung war, in ihrem Tod plötzlich auf einer Stufe mit einem typischen Dramenhelden und wirkt wie eine Mahnung daran, dass der Wert des Lebens eines Menschen nicht an die Bedeutung seiner Taten geknüpft ist. Hiermit dürfte auch der ungewöhnliche quälende Wahnsinn Bärbels zusammenhängen. Ziel ist es offenbar zu zeigen, welches Leid der heroische Kampf der Hauptfigur bei ihren Untergebenen anrichten kann. Um dies mit möglichst drastischen und eindrucklichen Mitteln darstellen zu können, muss Bärbel Qualen erleiden, die schuldlosen Figuren ansonsten erspart bleiben.

All diese Fälle sind, wie gesagt, in der Minderheit. Die meisten Figuren, die um ihren Geliebten bzw. ihre Geliebte trauern, sterben nicht direkt am Ende ihrer Klagen und verfallen auch nicht dem Wahnsinn. Länger sind ihre Totenklagen deswegen trotzdem nicht unbedingt.

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 321/322.

<sup>2</sup> Immermann: *Das Trauerspiel in Tyrol*. S. 159-161.

<sup>3</sup> Ich werde dies im Abschnitt *Haupt- und Nebenfiguren* des Kapitels *Figuren* näher ausführen. Siehe unten, S. 406.

Gerade bei Liebenden verwandelt sich der Schmerz nämlich oft sehr schnell in Wut auf diejenigen, die ihrer Meinung nach die Schuld an ihrem Verlust tragen. So beispielsweise Albrecht in Toerrings *Agnes Bernauerinn*, der schon mit den an seinen Vater Ernst und andere Umstehende gerichteten Vorwürfen beginnt, bevor er auch nur den Tod seiner gerade eben aus dem Wasser geborgenen Frau festgestellt hat: „Ihr woltet's nicht? rühret an den Leichnam der Unschuldigen, daß er blute und zeuge gegen den Mörder.“<sup>1</sup> Erst nach dieser Anschuldigung beklagt er den Tod seiner Frau, doch selbst in diese kurz gehaltene Klage mischt sich ein deutlicher Vorwurf: „O Agnes! meine Agnes! und ich verließ dich? vertraute dich, Taube! den Geyern, die vom Würgen leben?“ Hierauf folgt die im Kapitel *Todeszeichen* bereits zitierte rudimentäre Überprüfung der Lebenszeichen. Albrecht fasst die Hand der Leiche, lässt sie aber schnell wieder fallen: „Tod! – Tod! – und ich?“<sup>2</sup> Dieses „und ich?“ markiert den Moment der Krise, der für die Totenklagen Liebender typisch ist. Vorausgesetzt, dass das Stück ihr hierzu die Zeit lässt, muss sich jede Figur, die ihren gegenwärtigen oder für die Zukunft vorgesehenen Partner verliert, die Frage stellen, wie sie auf diesen Verlust reagieren soll. Nur der Wahnsinn oder ein plötzlicher Tod kann sie hiervor bewahren. Meistens fällt diese Entscheidung schnell, wenige Augenblicke nach dem Eintreten des Todes der geliebten Figur oder auch schon vor deren Tod, falls er absehbar ist. Einige der weiter oben schon behandelten Figuren entscheiden sich an diesem Punkt dafür, dem geliebten Menschen ins Jenseits zu folgen. Andere hingegen entscheiden sich zunächst impulsiv dafür Rache zu üben. Albrecht etwa geht unmittelbar nach seiner Frage mit dem Schwert auf zwei der umstehenden Figuren los: „Aber ihr, will ausholen, in euerm Schurkenblute sollt ihr ersäufen!“ Andere Figuren hindern ihn an der Tat, können ihn aber zunächst nicht beruhigen. Nun, da er sich unfähig sieht seine Wut an einzelnen Figuren auszulassen, droht er stattdessen der Allgemeinheit und dem eigenen Vater: „Rache muß ich haben; Rache! blutige Rache! und sollte Vater und Vaterland darüber verbluten.“ Neben diesen Wutausbrüchen bleibt ihm nicht mehr viel Zeit sich um die Tote zu kümmern. „Begraben könnt ihr sie: begraben! – O Agnes!“<sup>3</sup> Nur in diesem kurzen Ausruf gibt er sich noch einmal der Trauer hin, aber auch sein Zorn beginnt nun zu verrauchen. Wollte er eben noch am liebsten das ganze Land für seinen Verlust büßen lassen, wirkt er plötzlich, nachdem sein Vater ein ehrenvolles Begräbnis der Verstorbenen versprochen hat, besonnener und konzentriert sich auf eine einzige Figur, den in dieser Szene nicht anwesenden Vicedom, der die voreilige Hinrichtung seiner Frau veranlasst

---

<sup>1</sup> Einem alten Aberglauben zufolge blutet die Leiche eines Mordopfers, wenn sie von ihrem Mörder berührt wird.

<sup>2</sup> Toerring: *Agnes Bernauerinn*. S. 110.

<sup>3</sup> Ebd., S. 111.

hat: „Und der Vicedom soll sterben hier! und sein Wappen an ihrem Grabsteine zertrümmert werden!“ Angesichts der Umstände ist dies durchaus keine unverhältnismäßige Forderung. Schließlich hat Albrechts Vater kurz zuvor selbst alle Verantwortung von sich auf eben jenen Mann geschoben und seinem Sohn in einem Versuch ihn dadurch zu beschwichtigen versichert: „[...] und Rache soll folgen dem Manne, der durch entheiligte Gesetze sie mordete.“ Trotzdem kann Albrecht sich nicht einmal mit dieser Forderung durchsetzen. Stattdessen wird das Ende des Stückes von einem Bild der Versöhnung bestimmt, in dem Albrecht sich zwar passiv verhält, sich aber zumindest nicht weiter zur Wehr setzt:

„Ernst. Vergebung ist deiner würdig, mein Sohn! laß Gott die Rache!

Albr. Was wäre dann mein Trost?

Ernst. Bayern.

(Er umarmt halb seinen Sohn, der an den Baum über den Leichnam sich stützt. Die andern umher gruppirt.“<sup>1</sup>

Vor allem bei positiven charakterisierten Figuren kommt es häufiger vor, dass der erste Impuls zur Rache schließlich verfliegt oder zumindest innerhalb des Stückes nicht mehr zur Ausführung kommt. Es gibt zwar einige Stücke, in denen eine solche Figur tatsächlich den Mörder ihres bzw. seiner Geliebten tötet.<sup>2</sup> Oft legt jedoch nicht sie bzw. er Hand an den Schuldigen, sondern dieser wird durch die Staatsgewalt, eine Nebenfigur oder sein eigenes schlechtes Gewissen gestraft. In diesen Fällen zögert der vorübergehende Rachedurst die unweigerliche Entscheidung über die eigene Zukunft nur kurz hinaus. Ist er abgeflaut, steht die Figur wieder vor derselben Frage, die Albrecht mit „Was wäre dann mein Trost?“ nur etwas anders formuliert. Er scheint sich schließlich in seine Pflichten gegenüber dem Vaterland zu fügen. Dies deutet jedenfalls das Schlussbild an.

Er ist nicht der Einzige, der letztendlich gemäßigt auf den Tod der geliebten Person reagiert. In Pichlers *Heinrich von Hohenstaufen, König der Deutschen* beispielsweise trauert Margarethe um ihren Mann, die Titelfigur des Stückes. Als jedoch Kaiser Friedrich II., Vater Heinrichs und verantwortlich für dessen Hinrichtung, von einem Freund Heinrichs schwere Vorwürfe gemacht werden, nimmt sie ihn umgehend in Schutz: „O Bruder! Schone sein! Du schonst auch mich. / Glaub meinem Schmerz! – Sein Sohn war ihm noch theuer!“ Der Kaiser selbst zeigt sich von dieser Reaktion sehr überrascht und will dem Frieden zunächst nicht recht trauen. Doch statt auf Rache zu sinnen, hat Margarethe sich tatsächlich die Versöhnung

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 112.

<sup>2</sup> Z.B. im oben erwähnten *Prinz Hugo* oder in Lorenz Hübner *Camma, die Heldin Bojoariens*. In letzterem Fall stirbt der Ehemann Cammas allerdings nicht, wie die entsprechenden Figuren in den anderen in diesem Abschnitt behandelten Stücken, innerhalb der Handlung des Stückes, sondern bereits in der Vorgeschichte.

beider Seiten zum Ziel gemacht: „Wir wollen miteinander ihn beklagen! / Der Segen, den er sterbend von euch bath, / Den ihr ertheilt, er hat die Schulden abgetragen. / Der Tod versöhnt. In einem besser'n Leben / Kann euer Sohn nur lieben und vergeben.“<sup>1</sup> Ganz ohne Grund ist Margarethe allerdings nicht so sanftmütig. Sie ist in erster Linie zum Kaiser gekommen, um seinen Schutz für ihre Kinder zu erleben, wie es ihr Heinrich in einer Abschiedsszene aufgetragen hat. Wie Albrecht sich um Bayern kümmern muss, muss sie sich um ihre Kinder kümmern.

Manche Figuren haben allerdings keine Aufgabe, der sie sich nach dem Tod ihrer Geliebten widmen können, und wollen dennoch nicht sterben oder ihr Leben der Rache weihen. Eine Rückkehr zu ihrem gewohnten alltäglichen Leben scheint für sie dennoch nicht in Frage zu kommen. Zumindest gibt es keinen Fall, in dem eine entsprechende Figur explizit die Absicht äußern würde, ihr bisheriges Leben unverändert wiederaufzunehmen. Stattdessen ziehen sie sich lieber aus ihrer gewohnten Umgebung zurück und suchen andernorts nach einem neuen Lebenssinn. So sagt zum Beispiel Enrico in Heydens *Nadine*, nachdem seine Geliebte versehentlich während eines Kampfes zwischen ihm und ihrem Vater erstochen wurde: „Fahr wohl, bekränztes Opfer reinsten Liebe! / Mit Deinem Blute weih' ich mich der Demuth. / Im Mönchsgewande such ich Wüsten auf, / Die neue Welt, die Heiden, zu belehren, / Daß Einer nur den Schmerz der Hoffnungslosen / Mit Worten ewiger Verheißung kühlt.“<sup>2</sup> Eine solche Abkehr vom bisherigen Leben kann spontan und völlig unvermittelt erfolgen. Enrico hat zuvor keinerlei Neigung zu einem Leben als Missionar oder auch nur einen besonderen Hang zur Religiosität gezeigt. Es handelt sich um eine plötzliche Wandlung, die in diesem Moment vor sich geht, während er noch neben der Leiche seiner soeben verstorbenen Verlobten steht. Die kurze Zeit, die Dramenfiguren nach dem Tod ihrer Geliebten bleibt, um eine zukunftsweisende Entscheidung zu treffen, wirkt hier besonders auffällig. Bevor er noch Gelegenheit gefunden hat den Tod Nadines zu betrauern, nimmt er in wenigen Versen sein gesamtes zukünftiges Leben vorweg. Fälle wie dieser treten zwar nicht häufig auf, doch dass sie überhaupt auftreten, ist bemerkenswert, denn es zeigt das Bedürfnis der Dramatiker in einem Trauerspiel nicht nur den Tod der Hauptfigur darzustellen, sondern auch dessen Auswirkungen auf die nächsten Angehörigen, insbesondere auf die Geliebten, zu zeigen. Wenn die bisherige Handlung für den weiteren Lebensweg dieser Figuren keine Richtung vorgibt, so muss diese eben aus dem Nichts entstehen. Enrico muss auf der letzten Seite und in den letzten Versen, die er im Stück spricht, plötzlich seine Zukunft vorhersagen können,

---

<sup>1</sup> Pichler: Heinrich von Hohenstaufen. S. 151/152.

<sup>2</sup> Heyden: Nadine. S. 149.

weil zum vollständigen Abschluss der Handlung auch sein Umgang mit dem Verlust gezeigt werden muss, das Stück dadurch aber nicht in die Länge gezogen werden soll. Ob die dramaturgische Ursache für solche Sprechakte im Interesse am Schicksal der betreffenden Figur zu suchen ist, darf aber bezweifelt werden. Auch Heyden hätte seinem Enrico in diesem Fall wohl mehr als jene paar abschließenden Verse gegönnt. Tatsächlich scheint der Zweck solcher plötzlich entstehenden Zukunftspläne vor allem darin zu liegen, den Tod der Hauptfigur als so folgenreich wie möglich darzustellen, um seine tragische Wirkung zu erhöhen. Unter den Dramatikern scheint die Meinung vorzuherrschen, dass die Darstellung des Todes einer Hauptfigur desto effektvoller ist, je gravierender die Folgen dieses Todes für andere Figuren sind. Diese Beobachtung wird sich im Folgenden noch in verschiedenen Zusammenhängen bestätigen.

Wir haben nun einige der wichtigsten Reaktionen auf den Tod einer geliebten Person beobachtet: Selbstzerstörung, Leugnung mit begleitendem Realitätsverlust, Wut und Streben nach Rache, Fügung in die Umstände und Bereitschaft zur Versöhnung sowie die Suche nach einem neuen Lebenssinn in Verbindung mit einer Flucht aus dem bisherigen Leben. Es ist keineswegs so, dass jede der betreffenden Figuren nur eine dieser Reaktionen zeigen kann. Das Beispiel Albrechts aus Toerrings *Agnes Bernauerin* hat bereits gezeigt, wie auf den impulsiven Wunsch nach Rache schon nach kurzer Zeit die Bereitschaft zur Versöhnung folgen kann. Prinzipiell können Figuren sogar eine ganze Reihe von verschiedenen Stadien der Trauer durchlaufen. Da Hauptfiguren in der Regel erst sehr spät im Stück sterben, bleibt ihnen hierzu aber nur wenig Zeit. Nehmen wir beispielsweise den Fall Maries, der Frau Masaniellos in Albrechts *Masaniello von Neapel*. Auf die Nachricht vom Tod ihres Mannes reagiert sie zunächst mit Wut. Den Überbringer der Nachricht verdächtigt sie sofort des Mordes und beschimpft ihn: „Giftiger Verräther! [...] Alter Bösewicht! laß es in der Hölle ausposaunen, was du gethan, damit die Teufel jubeln.“<sup>1</sup> Sie stürmt daraufhin aus dem Raum und ist in der nächsten Szene nicht zu sehen. Die übernächste Szene beginnt mit einem von ihr gehaltenen Monolog, in dem sie sich schon deutlich ruhiger zeigt als zuvor. Er endet mit den Sätzen: „Der Geist der Sanftmuth, der dich in deinen letzten Tagen verließ, ist doppelt auf mich gekommen. Vergeben kann ich nicht, aber rächen auch nicht.“<sup>2</sup> Als sie kurz darauf von ihrer Mutter gefragt wird, ob sie ihren Sohn nicht zur Rache erziehen möchte, antwortet sie: „Nein, [...] ich würde ihn nicht dazu erziehen. Rache mag süß sein, aber sie schläft immer den Schlaf des Gottlosen.“<sup>3</sup> Statt Rache zu üben, möchte sie sich lieber zurückziehen und mit

---

<sup>1</sup> Albrecht: *Masaniello*. S. 145.

<sup>2</sup> Ebd., S. 150/151.

<sup>3</sup> Ebd., S. 152.

ihrem Sohn still und in Armut in einer Fischerhütte leben. Dieser zeigt dazu jedoch wenig Lust, er möchte lieber bei der wohlhabenden Großmutter bleiben. Dadurch ändert sich Maries Plan schlagartig: „Du hast durch deine Wahl mich losgemacht von allem, was mich noch an die Erde kettete. Jetzt gehöre ich ganz allein Masaniello an.“<sup>1</sup> In der darauffolgenden Szene begeht sie schließlich den oben bereits behandelten Selbstmord am Sarg ihres Mannes. Auf Wut folgt also stille Duldung und dann der Vorsatz zur Weltflucht, bevor Marie dem Geliebten ins Jenseits nacheilt. Dies alles geschieht auf den letzten zwölf Seiten des über 150 Seiten langen Stücks, von denen jene eine Szene, in der Marie abwesend ist, vier Seiten einnimmt. Eine solche Aneinanderreihung verschiedener Reaktionen auf den Tod einer geliebten Person ist eher selten, weil sie mit dem dramaturgischen Interesse der meisten Stücke im Widerspruch steht. Marie durchläuft die verschiedenen Stadien der Trauer zwar in großer Geschwindigkeit, doch zieht sich das Stück durch deren Darstellung nach dem Tod der Hauptfigur noch einige Zeit hin. Zur Erreichung eines effektvollen Schlusses ziehen die meisten Dramatiker am Ende ihrer Trauerspiele ein schnelleres Tempo vor, das es ihnen ermöglicht, ihr Publikum entweder mit dem noch frischen Eindruck vom Tod des Protagonisten aus dem Stück zu entlassen oder mehrere erschütternde Ereignisse in schneller Abfolge aufeinanderfolgen zu lassen. So schnell und geradezu gehetzt die Abfolge von Maries Reaktionen auch erscheinen mag, für eine Nebenfigur wird ihr dennoch vergleichsweise viel Zeit gegeben. Die Darstellung des Trauerprozesses auf ein solches Ausmaß auszudehnen, wie es im *Masaniello von Neapel* geschehen ist, ergibt dramaturgisch betrachtet nur dann Sinn, wenn die trauernde Figur für sich genommen und unabhängig von ihrer Funktion für die verstorbene Figur eine bedeutende Rolle im Stück spielt. Dies ist der Unterschied zwischen Marie und einer Figur wie Enrico in Heydens *Nadine*. Obgleich der Geliebte der Hauptfigur, ist Enrico den Großteil des Stückes über abwesend und spielt für dessen Handlung nur eine geringe Rolle. Marie hingegen tritt häufig auf und wenngleich ihr Einfluss auf die Handlung des Stückes begrenzt ist, verkörpert sie doch bis zu Masaniellos Tod immer wieder die Stimme der Vernunft, indem sie ihren Mann von größenwahnsinnigen Schritten abzuhalten versucht. Durch die Darstellung der verschiedenen Stadien ihrer Trauer wird gezeigt, wie gerade diese Figur, die unter allen Figuren des Stücks wohl die geringsten charakterlichen Schwächen aufweist, letztlich am meisten unter den Handlungen anderer zu leiden hat, die sie stets zu verhindern suchte. Während die Hauptfigur einen eher zwiespältigen moralischen Eindruck hinterlässt, wirkt Marie unschuldig. Soll am Ende des Stückes das Mitleid des Publikums erregt werden, und dies scheint der Schlusseffekt zu sein,

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 153.

auf den der Dramatiker es in diesem Fall vor allem abgesehen hat, so muss dies durch diese Figur geschehen. Zu diesem Zweck erhält die Darstellung Maries und ihrer Leiden mehr Raum, als es in vergleichbaren Fällen in anderen Stücken üblich ist.

#### 4.2.1.2. Familienangehörige

Was für Liebende gilt, gilt zum Teil auch für die engsten Familienangehörigen. Vor allem Väter und Mütter verstorbener Hauptfiguren zeigen oft Reaktionen, die denen der Liebespartner sehr ähnlich sind. Im Kapitel *Todeszeichen* wurden bereits Fälle behandelt, in denen Väter aus Kummer über den Verlust ihrer Kinder ohne äußere Einwirkungen sterben. Auch eskapistische Reaktionen auf den Tod des Kindes kommen vor. So verkündet beispielsweise im *Thassilo* Hildegard, die Ehefrau Karls des Großen, nach dem Selbstmord ihrer Tochter, an dem ihrer Ansicht nach ihr Mann die Schuld trägt: „Ich hab' ein Kloster / gebaut, da will ich meine Tage schließen. / Mein liebstes Kind ist todt. Nun will ich beten / Für Ludwig, und für seine Brüder alle, / Daß nicht auf sie des Vaters Blutschuld falle.“<sup>1</sup> Auch Rache wollen die Familienmitglieder zum Teil, die Ausführung unternehmen aber für gewöhnlich nicht die Eltern selbst. In der *Carmelia Ronardo* von Johann Georg Schwarz beispielsweise beschränkt sich die Rolle des Vaters darauf, sich bei dem Geliebten der Tochter dafür zu bedanken, dass er deren Tod durch die Ermordung des Fürsten gerächt hat.<sup>2</sup> Aber der Tod der Kinder kann auch zur Versöhnung führen, wie in Kleists *Familie Schroffenstein*. Hier bringen zwei Väter ihr eigenes Kind um, weil sie glauben, es würde sich um das Kind des jeweils anderen handeln. Der Schmerz über den Verlust vereint sie. Lediglich Selbstmorde kommen unter Eltern nicht vor, eine solche Reaktion auf den Tod des eigenen Kindes scheint als unpassend zu gelten. Ansonsten lassen sich alle Varianten, die bei Geliebten beobachtet wurden, auch bei ihnen wiederfinden.

Heftige Reaktionen sind bei Eltern aber nicht im selben Maße notwendig wie unter Liebespartnern. Der Tod des Kindes erzwingt von ihnen keine Änderung ihrer Lebensplanung, zumal sie in manchen Fällen ohnehin schon in ein Alter eingetreten sind, in dem sich eine solche erübrigt. Deshalb können Eltern sich prinzipiell ganz auf ihre Trauer konzentrieren. Doch selbst wenn sie keine konkreten Entscheidungen treffen, mischt sich manchmal ein Gedanke an die eigene Zukunft in die Totenklage mit ein. So zum Beispiel, als in Karl Gustav Kortes *Konradin, der letzte Hohenstaufe* Elisabeth um ihren Sohn und dessen

---

<sup>1</sup> Zahlhas: *Thassilo*. S. 232. Dieser Stelle des Stückes fehlt übrigens fast vollständig die historische Grundlage. Die historische Hildegard starb kurz nach der Geburt einer Tochter. Auch hat sie nie ein Kloster bauen lassen, sondern lediglich bereits bestehende Kloster gefördert. Es handelt sich vermutlich um eine Anspielung auf das 752 gegründete Kloster zu Kempten.

<sup>2</sup> Schwarz: *Carmelia Ronardo*. S. 144.



Freund trauert, die gemeinsam hingerichtet wurden: „Schlaf wohl, mein Sohn, mein einz'ger Sohn, mein Alles! / Schlaf wohl auch du, Gefährte seines Lebens, / Gefährte seines Todes, treuer Friedrich! / Wie süße Träume eures Schlummers werden / Aus eurem Grabe Sagen steigen und / Von Mund zu Munde durch die Länder ziehn. / Nun gute Nacht! Bald, theurer Sohn, ja bald / Wird eine gute Nacht auch mir gewünscht. / Dann – sel'ge Hoffnung! – werd' ich über Sternen / An meine Brust dich wieder drücken, werd' ich / Von Neuem weinen, aber Thränen, wie / Sie diese Welt nicht kennt. – Auf Wiedersehn!“<sup>1</sup> Der Wunsch nach einer Wiedervereinigung im Jenseits, wie wir ihn von Liebespaaren bereits kennen, wird hier ausgedrückt und zudem der baldige eigene Tod angekündigt. Es scheint eine Konvention zu bestehen, der gemäß nahe Angehörige einer verstorbenen Hauptfigur, sofern sie eine Totenrede halten, in irgendeiner Weise signalisieren müssen, dass deren Tod drastische Auswirkungen auf ihr Leben haben wird. Anscheinend wird es so empfunden, als würde die Bedeutung der Figur in Frage gestellt, wenn ein solcher Hinweis fehlt. Die Totenklage Elisabeths, mit der das Stück übrigens endet, sichert sich hiergegen sogar doppelt ab, indem sie neben dem eigenen Tod auch noch die Verarbeitung des Stoffes durch die Nachwelt vorwegnimmt.

Die Reaktionen auf den Tod des Kindes können aber auch ganz anders ausfallen, denn das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern ist nicht immer so gut wie das zwischen Liebenden. Wir haben mit Kaiser Friedrich II. im Stück Caroline Pichlers bereits einen Vater kennengelernt, der seinen eigenen Sohn hinrichten lässt. Derart extreme Fälle sind zwar die Ausnahme, aber ein angespanntes oder gar feindseliges Verhältnis zwischen Eltern und Kindern kommt durchaus häufiger vor, und es ist in solchen Fällen auch keine Seltenheit, dass die Eltern eine Mitschuld am Tod des Kindes tragen, wenngleich sie ihn nicht beabsichtigen. Die Reaktionen sind dann eventuell von Schuldgefühlen und Reue geprägt. Dies gilt übrigens noch mehr für den umgekehrten Fall, in dem das Kind eine Mitschuld am Tod der Eltern bzw. eines Elternteils trägt. Dieser Fall ist zwar seltener, kommt aber vor, wie etwa das bereits behandelte Stück *Die Erdennacht* von Ernst Raupach zeigt. Solche Fälle werden später im Kapitel *Figuren* noch ausführlich behandelt.<sup>2</sup>

Unter Geschwistern fallen die Reaktionen auf einen Todesfall ähnlich aus wie zwischen Eltern und Kindern, allerdings mit dem Unterschied, dass hier noch häufiger Feindschaft herrscht und auch Mord keine Seltenheit ist. Hierzu kommt es besonders unter Brüdern, da diese oftmals in einem Konkurrenzverhältnis zueinander stehen, sei es um das Erbe, die

---

<sup>1</sup> Korte: Konradin. S. 179/180.

<sup>2</sup> Siehe unten, S. 465.

Anerkennung der Eltern oder um eine Frau.<sup>1</sup> Auch in diesen Fällen sind die üblichen Totenklagen und Trauerreaktionen, wie sie anhand Liebender behandelt wurden, nicht zu erwarten. Hiervon abgesehen sind Totenklagen durch Geschwister schon deshalb seltener als durch Eltern, da viele sterbende Figuren keine Geschwister haben oder diese im Stück nicht auftauchen. Dramaturgisch sind Geschwister eben vor allem dann interessant, wenn sie Konfliktpotential mit sich bringen. Ansonsten werden sie für die Handlung der Stücke eher selten benötigt. Wenn Geschwister ein gutes Verhältnis zueinander haben und eine Totenklage führen, fällt diese aber ebenso ausführlich und emotional aus wie Totenklagen der Eltern. Ein Beispiel hierfür findet sich etwa in Carl Ernsts *Die Mühle bei Auerstädt*, das im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch näher behandelt werden wird.<sup>2</sup> Es kommen aber auch Racheakte vor, wie etwa im Fall Clavigos, der vom Bruder der toten Marie im Kampf erstochen wird. In dieser Hinsicht können Brüder die Funktion übernehmen, die in manchen Fällen vom Geliebten erfüllt wird.

#### 4.2.1.3. Andere Figuren

Totenklagen können auch von Figuren übernommen werden, die mit dem Toten nicht verwandt sind oder eine Liebesbeziehung haben. Manche von ihnen haben dennoch ein so inniges Verhältnis zu der verstorbenen Figur, dass sie ganz ähnlich reagieren. In Heydens *Nadine* etwa kommt, nachdem Enrico bereits seine Flucht zu den Heiden angekündigt hat, noch Mencia zu Wort, Nadines Gesellschafterin und Anstandsdame: „Ich, bleibe bei den Blumen deines Grabes, / Ein lebend Denkmal, welche mit den Blumen. / Verklärter Engel rufe mich zu dir.“<sup>3</sup> Insofern Mencia zumindest keinen Selbstmord begeht oder umgehend vor Schmerz stirbt, fällt ihre Reaktion etwas gemäßigter aus als die mancher Liebender. Groß ist der Unterschied allerdings nicht, denn immerhin scheint auch sie ihrem eigenen Leben keinerlei Wert mehr beizumessen. Bemerkenswert ist dabei vor allem die exponierte Position, die ihre Worte innehaben. Die drei zitierten Verse sind die letzten des Stücks und somit von besonderer Bedeutung, denn sie bestimmen den Eindruck, mit dem das Publikum entlassen wird. Es ist bezeichnend, dass eine vergleichsweise unwichtige Nebenfigur an dieser wichtigen Stelle eine Totenklage halten darf. Während Nebenfiguren bei der Darstellung ihres eigenen Todes in der Regel sehr nachlässig behandelt werden, haben sie manchmal gerade dann ihren großen Auftritt, wenn der Tod einer Hauptfigur beklagt werden muss. Es ist für die verstorbene Figur eine desto größere Auszeichnung, wenn sie auch von Figuren betrauert

---

<sup>1</sup> Dies wird im Kapitel *Figuren* näher behandelt. Siehe unten, S. 450.

<sup>2</sup> Siehe unten, S. 404, 432.

<sup>3</sup> Heyden: *Nadine*. S. 149.

wird, die mit ihr nicht eng verbunden sind und bei denen solche Gefühle nicht als selbstverständlich gelten können. Die Trauer solcher Figuren veranschaulicht, dass die verstorbene Figur allgemein geliebt oder zumindest geschätzt wurde und dass ihr Tod für alle Menschen in ihrem Umfeld, nicht nur für die engsten Angehörigen, ein großer Verlust ist.

Besonders deutlich wird dies in Hochkirchs *Kapet oder Der Tod Ludwig des XVI.* Hier begeht ein Gardesoldat namens Paris nach der Hinrichtung des Königs Selbstmord, nachdem er eine für die Hinrichtung mitverantwortliche Figur erstochen hat: „Hier ist der Schlüssel, der mir den Weg zu meinem König öffnet. (zieht eine Pistole heraus) Ludwig! Ludwig! Ich folge dir! (erschießt sich.)“<sup>1</sup> Auch hierbei handelt es sich um die letzten Worte des Stücks. Im Gegensatz zu Mencia steht Paris in keinerlei persönlicher Beziehung zur verstorbenen Figur, folgt ihr aber dennoch in den Tod, mit Worten, wie sie sonst typisch für Verliebte sind. Zudem hält Paris bereits zwei Szenen zuvor eine vergleichsweise ausführliche Totenklage: „Ludwig, mein Ludwig! – Du bist nicht mehr! – Selbst die Natur hat sich in Trauer gehüllt, über deinen Märtyrer-Tod. – – Ein schwarzer Flor überzieht den blauen Himmel; und deine Henker freuen sich ihres Sieges; – – Die liebevolle Sonne verkriecht sich schon hinter einer Wolke; und verbirgt ihr Antlitz vor euch Ungeheuer. – – Gott! Gott! dein Langmuth ist zu groß! Was hindert deine Armen, diese mörderische Rotte durch verzehrendes Feuer zur Hölle hinab zu schleudern?“<sup>2</sup> Innerhalb dieser Rede macht Paris eine emotionale Entwicklung von bloßer Trauer zur Wut durch. Auch seine Reaktion lässt sich also in verschiedene Stadien unterteilen, wie es oben bereits bei liebenden Figuren beobachtet wurde. Im Auftritt darauf folgt der Mord und einen Auftritt später der Selbstmord. Paris gehören damit nicht nur die letzten Worte des Stücks. Obwohl er, wenn man das Stück im Ganzen betrachtet, nur eine unbedeutende Nebenfigur ist, ist er die zentrale Figur der letzten drei Auftritte. Diese Bedeutung wird ihm nur eingeräumt, weil er nicht nur für sich selbst handelt und spricht, sondern als Repräsentant des gesamten einfachen Volkes auf der Bühne steht. Er stellt die Liebe des Volkes zu seinem König dar, die sich zuvor im Stück auch schon während der Hinrichtung gezeigt hat, als Rufe um Gnade aus der Volksmenge zu hören sind, und fasst die Gefühle dieses Volkes in Worte. Zusätzlich legt der Name *Paris* eine allegorische Bedeutung nahe. Die Stadt gerät nach dem Tod des Königs in Wut und zerstört sich schließlich selbst, so könnte man das Verhalten des Soldaten deuten. Die Figur ist also geradezu mit Deutungsmöglichkeiten überladen.

---

<sup>1</sup> Hochkirch: *Kapet*. S. 46.

<sup>2</sup> Ebd., S. 45.

Die Figur des Paris ist aber ein extremer Fall, sowohl hinsichtlich ihrer Deutungsmöglichkeiten als auch in Bezug auf ihre Reaktion auf den Tod einer Figur, zu der sie in keinerlei persönlicher Beziehung steht. Die meisten Nebenfiguren reagieren selbst dann, wenn sie mit dem Toten gut bekannt sind, deutlich zurückhaltender. Nehmen wir als Beispiel noch einmal Mengershausens *Hofkabale*. Nachdem hier Ferdinand, die Hauptfigur, verstorben und seine Geliebte ihm aus Kummer kurz darauf ins Jenseits nachgefolgt ist, bleiben in der Szene noch die beiden Nebenfiguren Richemond und Lannois zurück. Der eine ist ein Onkel Ferdinands, der andere war mit ihm befreundet. Beide beklagen den Tod des jungen Paares, wobei der Onkel beginnt: „Gott! Auch sie ist dahin, das unschuldige Opfer der Liebe? O schrecklich! Schlag auf Schlag! – Gott! So mußte ich auch diesen Jammer erleben, die letzte Stütze meines Alters mir entrissen zu sehen? – Kommt Lannois laßt uns diesen Blutigen Auftritt verlassen, und die Vereinigung der Asche dieser Opfer veranstalten, deren Bande die Hand der Tyranny zerriß.“<sup>1</sup> In dieser Klage ist noch die Spur eines Gedankens an die eigene Zukunft enthalten, wie er bei nahen Angehörigen üblich ist. Richemond besinnt sich jedoch sehr schnell auf die näherliegende Aufgabe der Bestattung. Für Figuren, die der verstorbenen Figur sehr nahe stehen, wäre eine so schnelle Beschäftigung mit diesem praktischen Problem sehr ungewöhnlich. Sie machen sich in der Regel nur dann Gedanken um die Beerdigung, wenn sie befürchten müssen, dass ihnen diese verwehrt wird oder aus sonstigen Gründen unmöglich ist, wie zum Beispiel bei der oben zitierten jungen Frau in Immermanns *Andreas Hofer*, die die Einzelteile ihres in Stücke gerissenen Verlobten nicht finden kann.<sup>2</sup> Ansonsten steht für solche Figuren eher die Frage nach der eigenen Zukunft im Vordergrund als die Regelung solcher Formalitäten.

Lannois hält seine Totenklage direkt im Anschluss an die zitierten Sätze Richemonds: „Die junge Eiche ist aus Bretagnens Boden gerissen, und die Blume die in ihren Schatten duftete, liegt zerknickt an ihrem Stamme.“<sup>3</sup> Im Vergleich mit den bisher behandelten Reden ist nicht nur die Kürze dieser Totenklage auffällig. Bemerkenswert ist vor allem, dass Lannois keine der sonst üblichen impulsiven emotionalen Reaktionen zeigt. Er zieht aus dem Tod der Figuren auch keinerlei Schlüsse auf die Zukunft, weder in Bezug auf sich selbst noch hinsichtlich anderer Figuren. Wir haben hier den Fall einer Totenklage, die tatsächlich ganz und gar auf das bloße Faktum des Todes konzentriert bleibt. Im Grunde tut Lannois nichts anderes, als dieses Faktum festzustellen, jedoch in einer bildreichen Sprache, die offenbar sein

---

<sup>1</sup> Mengershausen: *Hofkabale*. S. 91.

<sup>2</sup> Andere Beispiele finden sich etwa in Klinger: *Konradin*. S. 364; Albrecht: *Masaniello*. S. 150. Auch Albrecht in Toerrings *Agnes Bernauerin* scheint besorgt zu sein, dass seiner hingerichteten Ehefrau kein ehrliches Grab zuteilwerden könnte, wenngleich er dies nicht explizit äußert. S. Toerring: *Agnes Bernauerin*. S. 111.

<sup>3</sup> Mengershausen: *Hofkabale*. S. 91/92.

Bedauern über den Vorfall zum Ausdruck bringen soll. Solche Totenklagen, die sich tatsächlich ausschließlich mit dem Tod einer oder mehrerer Figuren beschäftigen, treten fast ausschließlich bei Nebenfiguren wie Lannois auf, die für die Handlung des Stückes von sehr geringer Bedeutung sind und die sich zudem in einer gewissen sozialen Distanz zur verstorbenen Figur befinden. Lannois nämlich wird zwar im Personenverzeichnis als Ferdinands „Vertrauter“ aufgeführt, nimmt in diesem Verzeichnis aber nur einen Platz in der Mitte ein, knapp über den bürgerlichen Figuren und den Kammerdienern.<sup>1</sup> Im Verlauf des Stückes wird er zwar wiederholt als Freund Ferdinands bezeichnet, doch selbst an diesen Stellen ist die soziale Distanz noch deutlich ersichtlich. „Daß ihr mich, edler Prinz Euren Freund nennt, darauf bin ich stolz! [...] Prinz, darf Eur' Freund es heute wagen, zu Euch zu reden?“<sup>2</sup>, sagt Lannois etwa, als er zum ersten Mal im Stück das Wort ergreift. Er wird also als eine Figur eingeführt, die sich der Hauptfigur zwar verbunden fühlt, aber zu jeder Zeit den gebührenden Abstand wahrt. Dies gilt auch für die zitierte Totenklage. Sie ist der letzte Satz, den Lannois im Stück spricht, und gewissermaßen das Fazit, das er kurz vor seinem Abgang zieht. Bezogen auf das gesamte Stück handelt es sich um nicht mehr als ein Zwischenfazit, denn es folgen noch mehrere Auftritte, in denen der für die Ereignisse verantwortliche Herzog schwere Vorwürfe über sich ergehen lassen muss. Dennoch liefert seine Totenklage eine Zusammenfassung dieser Ereignisse, die vergleichsweise objektiv wirkt, denn Lannois ist zwar nicht frei von eigenen Emotionen, ist von den Todesfällen aber doch nicht in dem Maß betroffen, wie wir es bisher bei anderen Figuren beobachtet haben. Eine Figur wie er eignet sich deshalb besser als andere dazu eine Sichtweise zu artikulieren, die das Publikum, welches die Todesfälle ebenfalls aus der Distanz betrachtet, aber im Idealfall emotional berührt wird, übernehmen kann. Totenklagen von Nebenfiguren wie dieser werden deshalb häufig eingesetzt, um dem Publikum vorzuführen, wie es den betreffenden Todesfall zu bewerten hat. Oft wird diese Gelegenheit dazu genutzt die Nebenfiguren die Leistungen und guten Taten oder allgemein den guten Charakter der Hauptfigur hervorheben zu lassen, denn da sie hiermit nach deren Tod in der Regel kein eigennütziges Interesse mehr verbinden können, wirkt ihr Lob vergleichsweise glaubwürdig und objektiv. Lange, ausschweifende Reden sind hierbei eher die Ausnahme. Die Nebenfiguren fassen ihre Sichtweise lieber in wenigen Worten zusammen. Sehen wir uns beispielsweise an, was der Reichskanzler Oxenstierna und

---

<sup>1</sup> Die Personenverzeichnisse in den Stücken des untersuchten Zeitraums sind zum Teil nach der Bedeutung der Figuren für das Stück, zum Teil aber auch rein nach ihrem Stand geordnet. In dem vorliegenden Fall scheint beides miteinbezogen worden zu sein. Weitere Faktoren, die Einfluss auf die Position einer Figur im Personenverzeichnis haben können, sind u.a. ihre verwandtschaftliche Beziehung zu einer anderen Figur und ihr Geschlecht.

<sup>2</sup> Ebd., S. 13.

der Kammerherr Hastendorf am aufgebahrten Leichnam des Königs Gustav Adolf zu sagen haben:

„Oxenstierna tritt an den Leichnam.

O wehmutsvoller Anblick! So seh' ich  
Dich wieder, großer König, kalt, entseelt!

Hastendorf.

Mein Schweden, du bist einsam und verlassen,  
Der Geist der dich beherrschte kehrt nicht wieder,  
Nur seine blut'ge Hülle sollst du seh'n! –

Oxenstierna.

Unsterblich ist sein Werk das er gebau't,  
Durch seinen Tod setzt' er die Säule d'rauf.“<sup>1</sup>

Statt einzelne Figuren zu benutzen, lässt sich eine ähnliche Wirkung auch durch eine größere Menge an Statisten erreichen, die das Volk und die öffentliche Meinung repräsentieren. Solche Volksmengen äußern sich allerdings eher selten auf eine Weise, die man im engeren Sinn als Sprechakte bezeichnen könnte. Höchstens sind aus ihr einzelne kurze Ausrufe zu hören, wie z.B. die erwähnten Rufe um Gnade in Hochkirchs *Kapet oder Der Tod Ludwig des XVI.* Zumeist bestehen ihre Äußerungen hingegen aus bloßen Aufschreien oder anderen unartikulierten Geräuschen oder beschränken sich auf Gestik und Mimik. Als Beispiele seien hier das „Jammergeschrei“, mit dem das Volk auf die Hinrichtung Conradins im Stück von Schleiß reagiert<sup>2</sup>, sowie die „Soldaten und Officiere“ erwähnt, die sich im *Karl von Bourbon* von Robert Eduard Prutz „voll Teilnahme hinzudrängend“<sup>3</sup> um ihren sterbenden König gruppieren, wobei die Regieanweisung offen lässt, in welchem konkreten Verhalten sich diese Teilnahme ausdrückt. Wie oftmals in solchen Fällen bleibt die Wahl der Mittel hier der Regie überlassen. Der dramaturgische Vorteil solcher Statistengruppen ist, dass sie sich in einer Situation befinden, die der des Publikums ähnlich ist. Sie sind keine Figuren, die Einfluss auf die Handlung hätten, sondern im Wesentlichen unbeteiligte Zuschauer. Ausformulierte Sprechakte könnten diesem Eindruck schaden. Gerade dann, wenn sie wenig tun und sagen

---

<sup>1</sup> Schöne: Gustav Adolfs Tod. S. 133/134.

<sup>2</sup> Schleiß: Conradin. S. 127.

<sup>3</sup> Prutz: Karl von Bourbon. S. 111.

und sich ganz auf ihre unmittelbaren affektiven Reaktionen beschränken, sind sie dem Publikum am ähnlichsten, sodass sich dieses in ihnen wiedererkennen kann. Dieses Identifikationspotential wird ausgenutzt, um dem Publikum diejenige Reaktion auf der Bühne vorzuführen, die es selbst zeigen soll.<sup>1</sup> Der Zuschauer soll den Drang verspüren mit den Statisten auf der Bühne eine homogene Gruppe zu bilden und ihre Reaktion nachzuahmen. In einigen wenigen Stücken, die sich stark an der antiken Tragödie orientieren, bilden Chöre den Abschluss des Stückes.<sup>2</sup> Solche Chöre können ähnliche Funktionen erfüllen wie andere anonyme Menschenmengen, ihre Einsatzmöglichkeiten sind jedoch vielfältiger, sie verfügen über deutlich mehr Text und können auch stärker in die Handlung des Stückes involviert sein. Statt zur Totenklage können sie beispielsweise dafür eingesetzt werden, wie der oben behandelte Nachredner in Reitzensteins *Die Negersclaven*<sup>3</sup> die Handlung und moralische Botschaft des Stückes zusammenzufassen, was anderen anonymen Menschenmengen aufgrund ihres geringen Redeanteils nicht möglich ist.

#### **4.3. Die Anklage des Mörders**

Wut ist in den Dramen des untersuchten Zeitraums eine verbreitete Reaktion auf den Tod einer Figur. Zum Teil führt dies zu Racheaktionen, zum Teil aber auch zu langen, wohlformulierten Anklagereden, die den für den betreffenden Todesfall verantwortlichen Figuren all ihre moralischen Fehler vor Augen führen sollen. Gemeint sind hiermit keine formellen juristischen Anklagen<sup>4</sup>, sondern informelle Vorwürfe, die einer vermeintlich für einen Todesfall verantwortlichen Figur von Angesicht zu Angesicht gemacht werden von einer anderen Figur, die sich aus den verschiedensten Gründen hierzu berufen fühlen kann. Solche Anklagereden können zusammen mit den Todesklagen vorgebracht werden, sie können aber auch für sich allein stehen und in separaten Szenen vorgetragen werden, die nur diesem Zweck dienen, und verdienen deshalb eine gesonderte Behandlung. Die Anklagereden haben zwar häufig den Tod einer Figur zum Anlass, beziehen sich aber nicht immer ausschließlich auf ihn, sondern auch auf die Verletzung der Gerechtigkeit an sich und auf all die Folgen, die aus ihr entstehen können. Es können hier also Themen behandelt werden, die weit über ein einzelnes Verbrechen und den Tod einer Einzelperson hinausgehen. Dennoch werden in diesem Abschnitt lediglich Anklagereden behandelt, die mit dem Thema Tod in

---

<sup>1</sup> Ich werde auf diesen Punkt im Kapitel *Szenenbilder* noch einmal genauer eingehen. Siehe unten, S. 300.

<sup>2</sup> Beispiele hierfür sind Collins *Polyxena*, Werners *Attila, König der Hunnen*, Raupachs *Themisto* und Asts *Krösus*.

<sup>3</sup> Siehe oben, S. 179.

<sup>4</sup> Mit Anklagen dieser Art werde ich mich weiter unten im Abschnitt *Todesurteile* sowie im Kapitel *Figuren* im Abschnitt *Richter, Verteidiger, Ankläger* auseinandersetzen. Siehe unten, S. 246, 497.

Zusammenhang stehen, indem sie tödliche Verbrechen oder Pläne zu solchen behandeln oder ihrerseits tödliche Folgen für den Angeklagten haben. Es ist zu beachten, dass die dabei gemachten Beobachtungen nicht notwendigerweise auch auf andere Fälle zutreffen. Wenn etwa in einem Lustspiel eine Figur des Betrugs oder Diebstahls beschuldigt wird, mögen für die Gestaltung der Anklagerede andere Regeln gelten.

#### 4.3.1. Anklagereden gegen Fürsten

Am ausführlichsten fallen solche Anklagereden aus, wenn sie gegen einen Fürsten gerichtet sind, der für einen oder mehrere Todesfälle verantwortlich sind. Deren Verstöße gegen die Gerechtigkeit können besonders folgenreich sein. Zumindest geben sich die Dramatiker die größte Mühe es so darzustellen, als hätte jede durch einen Fürsten begangene Ungerechtigkeit das Potential, den Staat in seinen Grundfesten zu erschüttern. Als Beispiel kann ein weiteres Mal auf Mengershausens *Hofkabale* zurückgegriffen werden. Die Anklage gegen den Herzog wird hier von zwei Figuren vorgebracht: Zum einen vom Reichsfeldmarschall Richemond, den wir schon von seiner Totenklage kennen und der der Onkel des Herzogs und des verstorbenen Ferdinands ist, und von einem namenlosen Mönch. Sie findet in der Szene nach der Totenklage in den Privatgemächern des Herzogs statt. Totenklage und Anklage des Mörders sind also räumlich wie zeitlich voneinander getrennt. Der Herzog und der Mönch sind zunächst allein, der Mönch macht mit seiner Anklage den Anfang: „Gnädigster Herzog, Natur und Religion bringen mich hieher. Mein Amt macht mich zum Diener der Wahrheit. Eur Thron ist durch die Thränen eines Unschuldigen verurtheilt befeuchtet! Auf Euren Lande haftet Ungerechtigkeit. Eur Bruder ladet Euch vor Gottesgericht.“<sup>1</sup> Zu diesem Zeitpunkt ist beiden noch gar nicht bekannt, dass der Bruder des Herzogs bereits tot ist, der Mönch versucht hier noch die Freiheit Ferdinands zu erwirken. Der kurze, nur eine halbe Seite lange und aus vier Repliken bestehende Dialog, der hieraus entsteht, dient gewissermaßen als Einleitung zur eigentlichen Anklage. Diese beginnt mit dem Auftritt Richemonds, der zugleich auch die Todesnachricht überbringt: „Ha Schändlicher, so hast du nun deine Lasterthat vollendet? Dein Bruder ist todt. O schändlicher Brudermörder! der Schöpfer vergriff sich zu deinem Herzen und nahm Stahl. Deine Krone ist ein Raub der Schande geworden, und deines Bruders Blut befleckt deinen Scepter. Aber es ist nicht ungestraft vergossen. Das Schwerdt des ewigen Richters wird dich nicht entkommen lassen. Ich verlasse dich, Unmensch. Wäre es nicht unauslöschliche Schande, mein Scherdt [sic] mit dem Blute eines Elenden zubeflecken, ich zög es wieder Dich! aber der blutige Geist deines ermordeten

---

<sup>1</sup> Mengershausen: *Hofkabale*. S.92.



Bruders ruhe auf deiner letzten Stunde, und der, dessen Hauch die Donnerwetter entzündet, der Sturm und Meer entkerkert, wird auch deinen Staub zu finden wissen.“<sup>1</sup> Richemond belässt es nicht dabei dem Herzog seine Taten vor Augen zu führen, er kündigt ihm zugleich seine Strafe an, die allerdings größtenteils im Jenseits liegt, da der Herzog keiner weltlichen Gerichtsbarkeit unterliegt. Immerhin kündigt der Reichsfeldmarschall mit seinem Weggang auch eine eigene, diesseitige Tat an, die für den Herzog zumindest potentiell eine Strafe darstellt.

Der Herzog reagiert mit Betroffenheit auf die Rede seines Onkels. Gegenüber dem Mönch hatte er sich zuvor noch trotzig gezeigt<sup>2</sup>, aber die Nachricht vom Tod seines Bruders verfehlt ihre Wirkung nicht: „Mein Bruder todt? – Gott was habe ich gethan.“<sup>3</sup> Auf die übrigen Worte Richmonds reagiert er nicht, es ist noch nicht einmal klar, ob er ihm nach der Todesnachricht überhaupt noch zugehört hat. Seine Reaktion käme ohnehin zu früh, denn Richemond ist noch lange nicht fertig. Um zu demonstrieren, wie wortreich solche Anklagereden ausfallen können, sei hier auch der Rest in voller Länge wiedergegeben: „Wurmts? – Schwer wird das Bubenstück auf deiner Seele liegen. Reue wird wie ein Geier an deinem Herzen fressen, und an deiner Seele wie hungernde Kinder an den Händen des Bettlers hängen. Dein schändliches Bubenstück, wofür die Hölle selbst schaut, wird deinen Namen in allen Gegenden der Welt schwärzen, den die Hölle schon laut nennt. Dein Thron wird die Reue nicht abhalten, die deine Ruhe, deine Freude wie ein schleichendes Gift verzehren wird. Kummer und Schande wird vor der Zeit dein Haar weisen, aber nicht so in ehren, wie sie auf diesen grauen Kopfe stehn. Auch Adelhaidens Geist wird dir überall nachschleichen, die ein Opfer deiner Tyranney wurde. Montalban dein Mittgenosse, der dich zum Wüterich machte, ist schon durchs Schwerdt gefallen. Eine Schandsäule, soll sein Bubenstück der Nachwelt erzählen. Nun verlasse ich Dich. Du siehst mich nie wieder! Jenem Rachegericht Gottes falle anheim. (geht ab.)“<sup>4</sup> Richemond lässt kaum eine Möglichkeit unversucht, dem Herzog mit seiner Rede zuzusetzen. Nachdem er ihm zuvor bereits seine Strafe im Jenseits angekündigt hat, versucht er ihm nun auch noch die Folgen vor Augen zu führen, die seine Taten für ihn im Diesseits haben können. Er konzentriert sich dabei auf zwei Aspekte: Die zukünftigen Gewissensqualen und die Folgen für Ruf und Ansehen des Herzogs. Ersteres kann natürlich nur bei einer Figur funktionieren, die überhaupt über ein Gewissen verfügt, aber wie wir bereits anhand der Sterbemonologe typischer Schurken gesehen haben, trifft dies auf fast alle Dramenfiguren zu.

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 93.

<sup>2</sup> Ebd., S. 92: „Seyd Ihr unsinnig? Hütet Euch Pater!“

<sup>3</sup> Ebd., S. 93.

<sup>4</sup> Ebd., S. 93/94.

Kaum eine Figur ist so konsequent böse, dass ihre schlechten Taten nicht früher oder später zu einer psychischen Last für sie werden würden. Zudem offenbart der Herzog selbst durch seinen Zwischenruf seine bereits einsetzenden Gewissensbisse und macht es Richemond dadurch leicht, weiter in der bereits offenen Wunde zu bohren.

Was die Schädigung des Rufs betrifft, lässt sich diese wiederum in zwei Aspekte einteilen: Zum einen geht es um den Ruf des Herzogs in der gegenwärtigen Welt, zum anderen um die Überlieferung der Taten an die Nachwelt. Was den letzteren Punkt betrifft, geht Richemond indirekt vor und benutzt Montalban, den verstorbenen Handlanger des Herzogs, als abschreckendes Beispiel. Er spricht es nicht explizit aus, doch dadurch, dass er Montalban als „Mitgenossen“ des Herzogs bezeichnet und somit beide auf dieselbe Stufe stellt, liegt der Schluss nahe, dass die Nachwelt von den Taten des Herzogs kaum günstiger urteilen dürfte. Beachtenswert ist hierbei, wie spät Richemond auf die beiden anderen Toten zu sprechen kommt. Erst, nachdem er dem Herzog die Schuld, die durch den Tod seines Bruders Ferdinand auf ihm lastet, möglichst eindrücklich geschildert hat, greift er auf sie zurück und fasst sich dabei im Vergleich auffällig kurz. Besonders die Erwähnung des Todes Adelhaid, der Verlobten Ferdinands, wirkt erstaunlich beiläufig, wenn man bedenkt, dass der Herzog über diesen Todesfall und seine Begleitumstände noch gar nicht informiert ist. Da Richemond ihm hierüber nichts berichtet, kann der Herzog gar nicht wissen, inwiefern er für ihren Tod verantwortlich ist. Daran scheint sich im Stück jedoch niemand zu stören. Es gibt keine diesbezüglichen Nachfragen und der Herzog konzentriert sich in seiner Replik ganz auf den Tod seines Bruders: „Ich fühle den Mord auf meinem Scheitel [...]. Durch Brudermord ist mein Land entweiht, und meine Seele befleckt.“<sup>1</sup> Den Tod Adelhaid ignoriert er vollständig. Der Grund hierfür mag zum Teil darin liegen, dass der Brudermord als besonders schwere Sünde betrachtet wird und dieser das Gewissen des Herzogs deshalb in ungleich größerem Maß belastet. Zum Teil hängt diese Ungleichbehandlung aber sicherlich auch damit zusammen, dass Ferdinand der Protagonist des Stückes ist. Man sieht an diesem Beispiel besonders deutlich, wie sehr der Umfang der Behandlung des Todes einer Figur von ihrer Zentralität im Stück anhängig ist.<sup>2</sup> Adelhaid und Montalban sind wichtig genug, um erwähnt zu werden, aber nicht wichtig genug, um sich lange mit ihrem Tod zu beschäftigen.

So ausführlich Richemondes Anklagerede ausfällt, einen Aspekt lässt er doch aus, und zwar ausgerechnet denjenigen, der bei der Anklage eines souveränen Fürsten normalerweise die größte Rolle spielt: Die Auswirkungen der Taten auf die Verfassung des Staates und die

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 94.

<sup>2</sup> Dieser Aspekt wird im Kapitel *Figuren* noch genauer behandelt. Siehe unten, S. 398.

Stimmung im eigenen Volk. Richemonde deutet nur kurz die schädlichen Folgen für den Ruf des Herzogs an, erklärt aber nicht weiter, wie sich dies konkret auf seine Regierung auswirken könnte. Dieser Aspekt wird für den folgenden und letzten Auftritt des Stückes aufgespart. Das Stichwort hierzu liefert der eintretende Kammerdiener: „Gnädigster Herzog, ganz Nantes ist in Bewegung. Das Volk versamlet sich auf dem Schloßplatze. Es will das Schloß stürmen, und schreiet über den Prinz von Bretagne.“<sup>1</sup> Richemond brauchte dem Herzog nicht vorherzusagen, welche Folgen sein Verbrechen für seinen Thron hat, da er dies noch vor dem Ende des Stücks selbst erfährt. An diesem Punkt vollzieht das Stück den Schritt von der bloßen Anklage zur Bestrafung des Täters. Während zuvor in der Anklagerede nur ein detailliertes Bild der Folgen gemalt wurde, um den Herzog die Schwere seines Verbrechens fühlen zu lassen, werden diese Folgen nun Realität. Den ohnehin schon stark beunruhigten Herzog versetzt dies in Panik, was dem Mönch wiederum die Chance gibt noch einmal den Finger in die Wunde zu legen: „Der Staat vereinigt mit dem letzten Seufzer eures Bruders seinen Fluch, und fordert seine Seele von Euren Händen! Eine furchtbare Nachricht. Denkt an die Worte, Eur Bruder erwartet Euch vor Gottesgericht! Memento mori.“<sup>2</sup> Die Bitte des Herzogs ihn mit ins Kloster zu nehmen lehnt er ab und zieht schließlich das Fazit des Stücks: „So zittert der Bösewicht, wenn ihn bey der That ein Engel überfällt. Menschen sinds die Menschen Unglücklich machen. Auch Fürsten handeln oft ungerecht, aber der jenseit jener Morgensonne ist ihr Richter!“<sup>3</sup>

Nicht jede Anklage wird so ausführlich und erbarmungslos geführt wie diese, aber inhaltlich ist sie dennoch typisch für die Anklage eines Fürsten. Die Feststellung der Tat und der Schuld des Täters bilden nur einen vergleichsweise geringen Teil der Rede, während die Schilderung all der schlechten Folgen, die sein Verbrechen für den Schuldigen selbst haben wird, weitaus mehr Raum einnehmen. Die jenseitigen Folgen, die ihm durch das Gericht Gottes drohen, sind dabei die üblichen, mit denen jeder Dramenbösewicht zu rechnen hat. Was die diesseitigen Folgen anbetrifft, taucht nur das schlechte Gewissen bei Schurken jeden Standes auf. Der Verlust des Ansehens hingegen kann nur solche Figuren treffen, die überhaupt über ein Ansehen verfügen. Selbst unter solchen Figuren tritt der Verlust des Ansehens aber erst dann in den Vordergrund, wenn sie ansonsten mit keiner Strafe zu rechnen haben. In Eckschlagers *Herzog Christoph, der Kämpfer* beispielsweise ist der Herzog Albrecht ebenfalls in gewisser Weise für die Ermordung seines Bruders verantwortlich, auch wenn er nicht selbst den Auftrag hierzu gibt. Es gibt aber niemanden, der ihn hierfür zur Rechenschaft

---

<sup>1</sup> Mengershausen: Hofkabale. S. 94.

<sup>2</sup> Ebd., S. 94/95.

<sup>3</sup> Ebd., S. 95.

ziehen könnte. Dass eine Figur mit ihrer Schuld gänzlich ungestraft davonkommt, ist in den Dramen des untersuchten Zeitraums aber äußerst selten. Die Dramatiker scheinen ihrem Publikum die Befriedigung einer gerechten Bestrafung der Bösen nicht vorenthalten zu wollen. Wenn es sonst keine Möglichkeiten gibt, eine solche Bestrafung auszuführen, muss der Verlust des Ansehens diese Lücke ersetzen. Deshalb wird Herzog Albrecht am Ende des Stückes von allen anderen Figuren verachtet und verlassen und bleibt allein bei der Leiche seines Bruders zurück. Was der Verlust seines Ansehens für seine Regierung bedeutet, wird nicht thematisiert.

Herzog Albrecht kommt damit vergleichsweise milde davon. In anderen Stücken kann der Verlust des Ansehens weitreichende Folgen haben, durch die zusätzlicher Druck auf die bereits psychisch belastete Figur ausgeübt wird. Beispielsweise kann sich die außenpolitische Situation verschlechtern. Diese Gefahr besteht auch in *Hofkabale*, sie wird vom Herzog jedoch eher beiläufig erwähnt: „England und Frankreich sind meine Feinde und Gottesgerichte warten mein!“<sup>1</sup> In seinem Fall ist die innenpolitische Gefahr des Volksaufstandes deutlich größer. Aber ob die Gefahr nun von außerhalb oder innerhalb des eigenen Staates droht: In den meisten Fällen ist es letztendlich der Verlust der eigenen Macht, der bössartige Herrscher am meisten erschreckt und der deshalb eine zentrale Rolle für die Reden der Ankläger spielt. Denn den Schurken zu erschrecken, zu verunsichern und zu quälen ist letztlich das Ziel nahezu aller Anklagereden, ob sie sich nun gegen einen Herrscher oder gegen eine Figur von niedrigem Stand richten. Der Unterschied besteht nur darin, dass es bei Fürsten oft bei den Anklagereden bleibt, während andere Figuren noch auf andere Weise bestraft werden können. Deshalb müssen Anklagereden gegen einen Fürsten besonders effektiv sein.

Anklage, Verurteilung und Strafe sind in diesen Reden also nicht klar voneinander getrennt. Die Anklagerede dient bereits der Bestrafung der angeklagten Figur, indem sie darauf abzielt dieser möglichst große psychische Qualen hinzuzufügen. Um eine Überführung des Angeklagten und den Beweis seiner Schuld geht es nicht, denn diese Schuld wird vom Ankläger als selbstverständliches und unbezweifelbares Faktum vorausgesetzt. Dabei ist die Schuld des Herzogs in dem vorliegenden Fall gar nicht so offensichtlich. Sein Bruder Ferdinand wurde letztlich nicht offiziell hingerichtet, sondern fiel einem durch Montalban, den Handlanger des Herzogs, ausgeführten Mord zum Opfer. Dem Herzog die Beteiligung an dieser Tat nachzuweisen, könnte dem Ankläger schwer fallen. Doch mit Detektivarbeit wie der Suche nach Beweisen hält sich im untersuchten Zeitraum kaum ein Stück auf. Die Stücke

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 94.

handeln von Schuld und Strafe, nicht vom Nachweis der Schuld. Deshalb stellt Richemond in seiner Anklage die Schuld nur kurz fest und springt dann sofort zur Strafe, ohne dem Herzog die geringste Gelegenheit zur Verteidigung zu geben.

Dennoch lassen sich Sprechakte wie dieser schwerlich als Urteilsspruch auffassen, da es der anklagenden Figur an der hierzu nötigen Autorität fehlt. Letztendlich handelt es sich hierbei jedoch eher um eine formale Unterscheidung, denn das Urteil und Strafmaß, das die Ankläger in ihren Reden vorwegnehmen, wird an keiner Stelle in Zweifel gezogen. Tatsächlich werden ihre Aussagen im angeführten Beispiel durch die folgenden Ereignisse zum Teil bestätigt, denn die von Richemond vorhergesagten Gewissensqualen stellen sich fast unmittelbar ein und der angedrohte Verlust des Ansehens äußert sich kurz darauf in einem Volksaufstand. Dass die Ankläger sich nicht selbst die Rolle des Richters anmaßen, ist insofern als eine Geste der Demut zu verstehen, denn ungeachtet dessen, dass sie über keinerlei Autorität zu einem offiziellen Urteilsspruch verfügen, ist ihr Urteil offenbar gültig. Wer von ihnen verdammt wird, ist verdammt.

Allerdings ist es nicht immer das Ziel solcher Reden, den Angeklagten in Verzweiflung zu stürzen und dann sich selbst zu überlassen, wie in diesem Fall. Manchmal dienen sie nur dazu ihm einen Schrecken einzujagen und ihn so zur Besserung zu bewegen. In Lengenfelders *Ludwig der Strenge* ist der angeklagte Fürst selbst der Protagonist, sein Verbrechen besteht in der Hinrichtung seiner Ehefrau aufgrund eines ungerechtfertigten Verdachts der Untreue. Hier übernimmt zuerst ein Geistlicher die Rolle des Anklägers und wie der Mönch in *Hofkabale* nimmt er kein Blatt vor den Mund: „Gottes Gericht ist über Euch ergangen, und seine Stimme fordert das Blut der Gerechten von Euch wieder.“<sup>1</sup> Allerdings konzentriert sich dieser Geistliche mehr darauf dem Fürsten sein Verbrechen begreiflich zu machen und spricht weniger über die Strafen, die er dafür zu erwarten hat. Zwar streut er in seine Rede einige Andeutungen ein, die in eine ähnliche Richtung weisen wie im vorherigen Beispiel. So sagt er etwa: „Ihr [...] habt Schande gebracht über Brabant, und sein Volk entehrt; habt gebrandmarkt euren Namen vor euren Bürgern und Mitbürgern, und ewiges Wehe kann nicht tilgen die Schuld eurer Seele.“<sup>2</sup> Dies scheinen auf den ersten Blick deutliche Worte zu sein, in denen sich unter anderem eine Erwähnung des Ansehensverlusts wiederfindet. Tatsächlich ist dieser Geistliche aber sehr viel weniger konsequent in der Strafandrohung als Richemond und der Mönch im vorherigen Stück. Erstens stellt er nur fest, was seiner Ansicht nach bereits passiert ist, kündigt dem Herzog aber keine weiteren Übel an. Zweitens kann man nicht sicher

---

<sup>1</sup> Lengenfelder: *Ludwig der Strenge*. S. 124.

<sup>2</sup> Ebd., S. 125.

sein, dass der oben zitierte Satz überhaupt dem Herzog gilt, denn der Geistliche klagt in derselben Replik sowohl Ludwig als auch dessen bürgerlichen Handlanger an und macht sich nicht die Mühe, scharf zwischen beiden Anklagen zu trennen. Die Bezeichnung „Mitbürger“ scheint darauf hinzudeuten, dass der Adressat der Handlanger ist, aber es ist Ludwig, der als erster auf diese Anklage reagiert, und zwar in einer Weise, die deutlich macht, dass er sich angesprochen fühlt: „O! Ich bitte euch, schweigt!“<sup>1</sup>

Ob er nun selbst gemeint ist oder nicht, jedenfalls setzen die Vorwürfe Ludwig ähnlich stark zu wie dem Herzog in *Hofkabale*. Ebenso wie dort zeigt auch hier der Geistliche zunächst keinerlei Mitleid: „Wie könnt ihr Schonung fodern von dem Bothen Eures Rächers? [...] Ihr könnt nicht wiedergeben das Blut, das ihr vergossen, Euch nicht aussöhnen mit denen, die ihr getödtet.“<sup>2</sup> Aber trotz der pathetischen Selbstbetitelung bleibt er nach wie vor die Information schuldig, worin diese Rache bestehen soll. Die Ankündigung einer konkreten Strafe erfolgt nicht an dieser Stelle, sondern erst einige Seiten später, als sich sein Verhalten gegenüber Ludwig bereits grundlegend geändert hat. Auslöser hierfür ist der Auftritt einer weiteren, adligen Figur, die den Herzog aufgrund des Todes einer weiteren Frau anklagt. Bei dieser handelte es sich um eine Freundin der Herzogin, die Ludwig als eine Mitwisserin gleich zusammen mit seiner Ehefrau zum Tode verurteilt hatte. An diesem Punkt, als Ludwig unter der Last seiner Schuld gerade zusammenzubrechen droht, wechselt der Geistliche plötzlich die Taktik und beginnt ihn wieder aufzurichten, anstatt ihn tiefer in Verzweiflung zu stürzen: „Verzweifelt nicht, und erkennet auch auf den unergründlichsten Wegen den alles leitenden Finger Gottes! [...] Sauls Geist war in Euch gefahren, und Eure Unthat wird der Himmel Euch vergeben, wenn Ihr mit würdigen Früchten der Buße seine Verzeihung werdet erflehet haben.“<sup>3</sup> Hier wird erstmals deutlich, dass dieses Stück nicht auf die bloße Bestrafung, sondern auf die Besserung der für die Todesfälle verantwortlichen Figur ausgerichtet ist, ungeachtet der Tatsache, dass dieselbe Figur wenige Seiten zuvor eine Aussöhnung mit den Toten noch ausdrücklich ausgeschlossen hat.

Nachdem ein geistlicher und ein adliger Kläger aufgetreten sind, macht sich als nächstes der Unmut des Volkes bemerkbar. Bis zu einem Aufstand kommt es dabei nicht. Das Volk kommt, repräsentiert durch drei anonyme Bürger, in diesem Fall auf die Bühne und darf seine Sichtweise auf die Todesfälle persönlich aussprechen, während diese in *Hofkabale* lediglich der Gegenstand von Botenberichten war. Nach einem Wechsel des Szenenbildes werden die drei Bürger im Burghof dabei gezeigt, wie sie sich über die Hinrichtungen unterhalten.

---

<sup>1</sup> Ebd.

<sup>2</sup> Ebd., S. 126.

<sup>3</sup> Ebd., S. 131/132.

Während die Meinungen über die Person des Herzogs ansonsten auseinandergehen, sind sich alle darüber einig, dass diese Hinrichtungen ungerechtfertigt waren und eine Schande sowohl für den Herzog als auch das gesamte Land bedeuten. Dies bringt sie jedoch nicht auf den Gedanken, dem Herzog in irgendeiner Weise Schaden zufügen zu wollen. Auch handelt es sich bei ihrem Dialog nicht um eine Anklagerede, sondern lediglich um eine private Unterhaltung. Obwohl diese drei Bürger die öffentliche Meinung repräsentieren, haben sie offenbar nicht vor, diese Meinung auch öffentlich zu vertreten oder sie gar dem Herzog ins Gesicht zu sagen. Als Ludwig die Szene betritt, wollen sie aus Angst vor ihm zunächst die Flucht ergreifen. Der reumütige Herzog erkennt jedoch die Anklage, die gerade in diesem Verhalten liegt, und hält sie zurück: „O bleibet! bleibet, meine Lieben! und ersparet mir die Schande, daß ich meine eigene Bürger vor mir muß Fliehen sehen. Doch, ja! ihr habt Recht, wenn ihr einen Wütrich fliehet, der noch von dem Blute der Unschuldigen rauchet.“<sup>1</sup> Ludwig beteuert anschließend wortreich seine Reue über das Vorgefallene und bittet seine Untertanen um Vergebung. Die Rede zeigt umgehend Wirkung und erhöht das Vertrauen des Volkes in seinen Fürsten wieder, macht dessen schwere Verfehlungen aber noch nicht ganz vergessen: „O! Gott sey Dank, daß wir an Euch den Fürsten wiederfinden, den wir durch diese That vermißt haben! Gnädiger Herr! auch wir sagten da eben untereinander, daß ihr sehr böse gethan, und daß es Euch früh oder spät noch genug reuen werde.“<sup>2</sup> Das Volk sagt dem Fürsten schließlich also doch noch seine ehrliche Meinung, aber erst, nachdem dieser es durch seine Selbstanklagen gewissermaßen dazu berechtigt hat. Die Bürger liefern ihm damit eher einen Vertrauensbeweis. So scheint die Antwort auch von Ludwig aufgefasst zu werden. Er übersieht aber auch den darin enthaltenen Vorwurf nicht: „An eurer Ehrlichkeit erkenne ich meine Landsleute, und ich finde es nicht schimpflich, mich vor euch zu rechtfertigen.“<sup>3</sup>

Ludwig hält daraufhin tatsächlich eine Verteidigungsrede, die damit beginnt, einen Großteil der Schuld auf den erwähnten bürgerlichen Berater abzuschieben. Dies ist eine in solchen Fällen häufig angewandte Strategie, die oben bereits bei Toerrings *Agnes Bernauerin* beobachtet wurde. Vor allem in historische Dramen werden solche Sündenbockfiguren gerne eingebaut, um den Stoff behandeln zu können, ohne die Angehörigen des betreffenden Adelsgeschlechts, die eventuell nach wie vor das Land regieren, zu beleidigen. Interessant ist, dass in Mengershausens *Hofkabale* dem Herzog keine Gelegenheit zu einer solchen Verteidigung gegeben wird, obwohl das Stück mit dem Grafen von Montalban über eine intrigante Figur verfügt, die sich perfekt als Sündenbock eignen würde. Die Annahme liegt

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 137.

<sup>2</sup> Ebd., S. 138.

<sup>3</sup> Ebd.

nahe, dass Mengershausen in der Absicht ein historisches Drama zu schreiben Teile der für dieses Genre typischen Figurenkonstellation übernommen hat, ohne auch deren dramaturgischen Zweck zu übernehmen. Der Autor selbst äußert sich hierzu im Vorwort folgendermaßen: „In Ansehung der Charaktere, ausser den des Grafen Montalban und der Entwicklung, habe ich mich an die Geschichte gehalten, und ich glaube wegen dieser Umänderung mehr Intrigue und Täuschung hineingewebt zu haben.“<sup>1</sup> Intrigue und Täuschung, normalerweise nur dazu gedacht, die Schuld von dem getäuschten Fürsten abzuwälzen, werden hier zum Selbstzweck erhoben, während die Schuld trotz allem weiterhin am Herzog haften bleibt. Das Stück ist indessen, trotz der gegenteiligen Beteuerungen im Vorwort, weit von jeglicher historischer Wahrheit entfernt und spielt zudem im weit entfernten Herzogtum Bretagne, sodass der Autor sich über den Zorn beleidigter Nachfahren keine Sorgen zu machen braucht.

Ludwig hingegen bekommt die Chance, seine Schuld teilweise auf einen anderen abzuwälzen, und nutzt sie auch, spricht sich selbst aber anders als Herzog Ernst in der *Agnes Bernauerin* nicht von jeder Mitschuld frei, was seine Rede nur desto effektiver macht. Auch gegenüber dem Volk wirkt er dermaßen verzweifelt über den eigenen Fehler, dass dieses sich, wie zuvor der Geistliche, dazu genötigt sieht ihn wieder aufzurichten, anstatt ihm seine Tat vorzuwerfen: „Schonet Euch, gnädiger Herr! und wünscht Euch nicht den Tod, ehe ihr gebüßt habt! Was gibt es jetzt auch mehr zu retten, als Euch selbst zu retten?“<sup>2</sup> Was im ersten Moment geradezu wie eine Aufforderung zu purem Egoismus klingt, ist tatsächlich nur die Einleitung zu einer ganzen Liste von Problemen, um die der Herzog sich nun zu kümmern habe, nämlich unter anderem darum, die beleidigte Verwandtschaft seiner Ehefrau zu versöhnen und den drohenden Zorn des Himmels vom Land Bayern abzuwenden.

An dieser Stelle könnte der reumütige Ludwig nun Besserung geloben und das Stück ein zwar nicht glückliches, aber versöhnliches Ende finden, doch noch ist die Reihe der Ankläger nicht an ihr Ende gelangt. Conradin, in diesem Stück noch ein Kind, tritt auf und fragt, ob es denn war sei, dass seine „liebe Base“ hingerichtet wurde. Er ist das Mündel Ludwigs und sowohl mit ihm als auch mit seiner Ehefrau verwandt. „O das wäre schändlich!“, beurteilt er das Geschehen und bringt kurz darauf seine Angst zum Ausdruck: „O nun laßt mich fort von Euch! Ich fürchte Euch zu sehr. Ihr könntet mich auch ermorden zu einer bösen Stunde. Ihr seyd fürchterlich in Eurem Grimme!“<sup>3</sup> Es ist schwer zu beantworten, weshalb der Autor es für nötig hält an dieser Stelle, als die Aussöhnung bereits eingeleitet ist, noch einen weiteren

---

<sup>1</sup> Mengershausen: Hofkabale. S. 4.

<sup>2</sup> Lengenfelder: Ludwig der Strenge. S. 139.

<sup>3</sup> Ebd., S. 140.



Ankläger auftreten zu lassen. Vielleicht schien es ihm nicht ausreichend, dass der zuvor aufgetretene Adlige sich mehr um den Tod einer unbedeutenden Nebenfigur kümmert als um den der Ehefrau, sodass dieser Mangel durch den Auftritt eines Angehörigen der Letzteren ausgeglichen werden muss. Vielleicht spiegelt sich hierin auch nur die steigende Beliebtheit der Conradin-Figur wieder, denn Lengenfelder lässt sie wiederholt im Stück auftreten und das Geschehen kommentieren, obwohl sie nicht den geringsten Anteil an der Handlung des Stückes hat.

Jedenfalls bedarf Ludwig daraufhin noch einmal des Trostes durch den Geistlichen, der in diesem Moment die Szene betritt. „Seyd mir willkommen, Tröster des sträflichen Sünders! Seyd mir willkommen! wenn ihr nicht gekommen seyd, meine Schuld noch mit Eurem Fluche zu belasten; und seyd ihr gekommen, die peinlichste aller Strafen mir anzukünden – – auch dann noch willkommen!“<sup>1</sup>, empfängt Ludwig ihn. Hier wird die Rolle des Geistlichen also noch einmal zur Disposition gestellt: Ist er Tröster, Ankläger oder gar Richter? Die Antwort erfolgt umgehend. „Trost muß hergehen vor den Gesalbten des Herrn, nicht Vermaledeyung [...]. Ihr verdient Mitleid, nicht Verwerfung“, sagt er und bestätigt damit im Grunde nur die Kehrtwende, die er bereits in der vorherigen Szene vollzogen hat. Diesmal aber spricht er nicht nur für sich selbst, sondern im Namen des Papstes, von dem er offenbar in der Zwischenzeit eine Nachricht erhalten hat. Er verkündet Ludwig, dass er ein Kloster zu errichten habe, um sich mit den Seelen der Verstorbenen auszusöhnen. „Dieses sey die Strafe, die ihr um Nachlassung Eurer Sünden sobald als möglich und pünktlichst befolgen sollt.“ Eine kurze Begründung für das milde Urteil gibt es ebenfalls: „Eure Schuld ist zwar groß, aber nicht ganz Eure Schuld.“<sup>2</sup> Dies ist vermutlich als Verweis auf die Mitschuld des bürgerlichen Ratgebers zu verstehen. Mithilfe dieses Urteils einer höheren Autorität schließt das Stück die Bestrafung der Hauptfigur ab. Selbst der adlige Ankläger aus der vorhergehenden Szene stimmt zum Schluss versöhnliche Töne an. Ludwig indessen verspricht bereitwillig, schnellstmöglich mit dem Bau des Klosters zu beginnen, wodurch er seine Strafe akzeptiert und der Konflikt beigelegt ist.

Viele andere Stücke, die für den Fürsten trotz einer schweren Schuld, die er auf sich geladen hat, ein glimpfliches Ende nehmen sollen, erreichen dies, indem sie auf Kürze setzten. Ein solches Beispiel haben wir mit Toerrings *Agnes Bernauerinn* bereits kennengelernt. Dort wird nicht nur der Großteil der Schuld auf eine untergeordnete Figur geschoben, über die Anklage des Fürsten und die Frage seiner Schuld wird so schnell hinweggegangen, dass sie schon

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 141.

<sup>2</sup> Ebd., S. 141/142.

gelöst erscheint, bevor das Publikum überhaupt Zeit hat über sie nachzudenken. *Ludwig der Strenge* geht den entgegengesetzten Weg. Anstatt einfach über die Schuld des Fürsten hinwegzugehen, wird Ludwig von ihr reingewaschen durch seine Reue, seine Bußfertigkeit und die Vergebung seiner Ankläger, die sich, wenn sie auch zum Teil nicht klar ausgesprochen wird, doch in deren Verhalten widerspiegelt. Lengenfelder führt diesen Reinigungsprozess mit besonderer Gründlichkeit durch, indem er gleich vier Ankläger ins Feld führt und ihren Reden sowie den Repliken Ludwigs nahezu den gesamten letzten Akt einräumt.

Auf der anderen Seite aber entzieht sich Ludwigs Verhalten nicht jeder moralischen Verurteilung. Gerade im Dialog mit dem Volk werden klare Regeln aufgestellt, wie ein guter Fürst zu handeln und was er vor allem zu unterlassen hat, wenn seine Untertanen ihm treu bleiben sollen. Das Stück enthält also eine klare moralische Botschaft für jeden Fürsten, ebenso wie Mengershausens *Hofkabale*. Ob die Autoren solche Stücke tatsächlich in dem Glauben verfassen, dadurch das Verhalten ihres Fürsten beeinflussen zu können, sei an dieser Stelle dahingestellt. Aber wer auch immer der Adressat der Botschaft sein soll, jedenfalls zeigen diese Dramen Grenzen fürstlicher Willkür auf und sie tun dies anhand von Todesfällen. Es ist nicht so, dass alle Verfehlungen eines Fürsten in den untersuchten Dramen gleich tödliche Folgen hätten oder dass nur solche Sünden kritisiert werden würden. Aber nur dann, wenn einem Fürsten ein Mord oder, in heutiger Terminologie, zumindest fahrlässige Tötung vorgeworfen werden kann, lohnt es sich ihm mit ausführlichen Anklagen ein schlechtes Gewissen zu machen, denn erst hier stößt seine Macht an ihre Grenzen. Liegt die Ungerechtigkeit, die ein Fürst begeht, beispielsweise lediglich darin, dass er einen treuen Untertanen bei einer Beförderung übergeht und stattdessen einen schmeichlerischen Intriganten bevorzugt, was in den untersuchten Stücken des Öfteren vorkommt, so kann er dies einfach rückgängig machen, sobald ihm sein Fehler bewusst wird. Anderen Figuren fällt es nicht immer so leicht, einen einmal begangenen Fehler rückgängig zu machen, sei es, weil ihnen dazu die Mittel fehlen, oder weil sie erst der Verzeihung einer ihnen übergeordneten Figur bedürfen, um sich bewähren zu dürfen. Bei Fürsten hingegen kann das Erkennen eines Fehlers und dessen Beseitigung Hand in Hand gehen. Erst dann, wenn der Fehler unumkehrbare Folgen hat, macht sich bei manchen Fürsten Verzweiflung breit, und erst dann können die Anklagereden ihre beabsichtigte Wirkung zeigen und ihm psychische Qualen zufügen. Man sieht dies deutlich bei den Anklagereden in *Hofkabale*. Als der Mönch dem Herzog hier vor Augen zu führen versucht, welch schwere Sünde es ist den eigenen Bruder gefangen zu nehmen, zeigt sich dieser noch völlig uneinsichtig und scheint seinem Ankläger

sogar drohen zu wollen. Sobald er aber die Todesnachricht erhält, verändert sich sein Verhalten vollständig. Die trotzigsten Verweise auf seine Macht verschwinden aus seinen Reden, er wird für die ihm gemachten Vorwürfe empfänglich und schließlich von Reue und Verzweiflung übermannt. Der Geistliche in *Ludwig der Strenge* setzt den Hinweis auf die Ohnmacht des Fürsten, seine Tat rückgängig zu machen, gezielt dazu ein seine Reue zu wecken: „Ihr könnt nicht wiedergeben das Blut, das Ihr vergossen [...]“<sup>1</sup> Die Irreversibilität des tödlichen Fehlers ermöglicht eine effektive Anklage. Sie macht den Fürsten angreifbar durch verbale Attacken und empfänglich für Kritik.

Das schlechte Gewissen, das dem Fürsten auf diese Weise eingeredet wird, ist in manchen Stücken die einzige Möglichkeit ihn überhaupt für seine Taten zu strafen. *Hofkabale* lässt zumindest die Möglichkeit offen den Volksaufstand als gerechte Strafe zu interpretieren, allerdings wird er im Stück selbst vom Ankläger des Fürsten nicht positiv bewertet. „Eine furchtbare Nachricht“<sup>2</sup>, beurteilt der Mönch die Meldung des Dieners. Zudem kündigt das Stück den Ausbruch des Volkszorns nur an und verzichtet auf seine Darstellung. In *Carmelia Ronardo* von Johann Georg Schwarz wird hingegen ein Fürst, der für den Selbstmord einer jungen Frau verantwortlich ist, von ihrem Verlobten ermordet. Von den Angehörigen wird die Tat als positiv bewertet. „Sohn! nimm diesen Kuß! du rächtest das Blut der Unschuldigen“<sup>3</sup>, sagt der Vater der Toten. Zwar fehlen in dieser Schlusszene außenstehende, neutrale Figuren, die eine unvoreingenommene Bewertung des Geschehens abgeben könnten, doch gerade dieser Umstand spricht Bände. Dadurch, dass das Stück am Ende nur Feinde des Fürsten zu Wort kommen lässt und es damit allein ihnen überlässt, das Fazit zu ziehen, steht es eindeutig auf ihrer Seite. Dieser Fall ist allerdings in der gesamten untersuchten Stichprobe einzigartig. Normalerweise bleiben Anklagereden die einzige Möglichkeit für einen Untergebenen einen Fürsten anzugreifen, ohne sich dabei selbst zum Verbrecher zu machen.

#### 4.3.2. Die Macht zu Strafen

Bei Figuren von niedrigerem Stand stehen mehr Möglichkeiten offen, sie für ihre Taten zur Rechenschaft zu ziehen, als bei Fürsten, was zur Folge hat, dass die Anklagerede bei der Bestrafung von gewöhnlichen Mördern keine so zentrale Rolle spielt. Sie ist zum einen häufig deutlich knapper gehalten als in den bisher behandelten Beispielen und zum anderen büßt sie ihr strafendes Element ein. Es ist nicht mehr so wichtig einen Verbrecher mit Worten zu quälen, wenn dieser unter der Strafe, die ein Gericht über ihn verhängt, ohnehin genug zu

---

<sup>1</sup> Lengenfelder: *Ludwig der Strenge*. S. 126.

<sup>2</sup> Mengershausen: *Hofkabale*. S. 94.

<sup>3</sup> Schwarz: *Carmelia Ronardo*. S. 144. Vgl. oben, S.

leiden hat. Nehmen wir beispielsweise den oben bereits behandelten Fall<sup>1</sup> Haßans in Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* und betrachten wir dessen Anklage, bevor Fiesko ihn aufhängen lässt:

„Sacco. Den Mohren fanden wir eine brennende Lunde in den Jesuiterdom werfen –

Fiesko. Deine Verrätherei ging dir hin, weil sie mich traf. Auf Mordbrennereien steht der Strik. Führt ihn gleich ab, hängt ihn am Kirchthor auf.“<sup>2</sup>

Fiesko verschwendet auf die Anklage Haßans nicht viel Zeit, auf die Benachrichtigung von dessen Straftat folgt fast unmittelbar das Todesurteil. Nur einen einzigen Satz schickt er Haßans Verurteilung voraus, in dem er Haßan den Verrat an ihm vorwirft. Aber auch diesen Satz benutzt er nicht zu Haßans Anklage, Fiesko rechtfertigt sich damit eher für seine bisherige Zögerlichkeit bei dessen Bestrafung. Haßan macht im Anschluss noch einige Versuche eine Milderung der Strafe zu erwirken, hat damit aber keinen Erfolg. Fiesko antwortet ihm dabei stets nur knapp und ohne seine Verbrechen noch einmal zu erwähnen oder ihm sonstige Vorwürfe zu machen. Daraufhin wird Haßan erhängt. Die Anklage besteht in diesem Fall also in einer bloßen Feststellung der Tat, der umgehend die Verurteilung und die vorgeschriebene Strafe folgt.

Haßan ist allerdings von sehr niedrigem Stand und darüber hinaus auch eine bloße Nebenfigur. Vor allem Letzteres könnte großen Einfluss auf den Umfang der Anklagerede haben, da für Nebenfiguren, wie bereits festgestellt, generell nicht viel dramaturgischer Aufwand betrieben wird. Es muss also überprüft werden, ob sich die obigen Beobachten an Fällen wiederholen lassen, in denen sowohl die Bedeutung innerhalb der Handlung des Stückes als auch der Stand der angeklagten Figur deutlich höher sind. Betrachten wir hierzu, wie der Doge von Genua in Schintlings *Bartolo der Bandit* den Antagonisten Kapazelli, selbst genuesischer Senator, anklagt, nachdem dieser zugegeben hat, einen Banditen mit dem Mord an dem ihm verhassten Roderigo beauftragt zu haben: „Das ist euch also eine Kleinigkeit, euren wahren Freund zu morden? Eure Masque ist abgezogen und ich muss sagen, der Flohr fiel von meinen Augen. Setzt euch an meine Stelle, ob ihr verdient unter der Klasse der Menschen zu sein; nicht ich will Richter seyn in dieser Sache, ganz Genua soll richten zwischen mir und euch. Entfernt euch.“<sup>3</sup> Hier lässt sich eine Ähnlichkeit zu den zuvor behandelten Anklagen der Fürsten erkennen. Der Doge macht Kapazelli Vorwürfe und versucht offensichtlich ihn zur Einsicht seiner moralischen Schuld zu bringen. Anders als Fiesko lehnt der Doge es allerdings ab, seine Macht als Richter auszuüben. Kapazelli ist selbst

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 168.

<sup>2</sup> Schiller: Fiesko. S. 165.

<sup>3</sup> Schintling: Bartolo. S. 92.

von zu hohem Stande, als dass man ihn umgehend aufhängen könnte, und dem Dogen ist offenbar die Verantwortung zu groß, einen Senator eigenmächtig zu verurteilen. Dabei kommt hinzu, dass er in gewisser Weise selbst von den Taten Kapazellis betroffen ist und man ihm deshalb Befangenheit vorwerfen könnte.<sup>1</sup> Der Doge hätte zwar theoretisch die Macht Kapazelli zu richten, aber durch seine Selbstbeschränkung gerät er in eine ähnliche Situation wie die Ankläger gegenüber ihrem Fürsten, die sich auf Vorwürfe und den Versuch, dem Angeklagten Gewissensbisse einzureden, beschränken müssen.

Die Situation entwickelt sich jedoch nicht so, wie der Doge es geplant hat. Roderigo tritt auf und Kapazelli versucht die Gelegenheit zu nutzen, um ihn zu erstechen. Daraufhin wirft der Doge seine vorherige Zurückhaltung über Bord: „He! Wache! Wer den Ort der Freyheit schändet, ist keiner Freyheit werth. Nehmt ihn, und überliefert ihn den Händen der Gerechtigkeit; der er, so wahr ich Doge bin, nicht entschlüpfen soll. [...] Fort mit ihm. Er verdient nicht unter der Klasse menschlicher Seelen zu sein.“<sup>2</sup> Wer letzten Endes Kapazelli das Urteil sprechen soll, wird an dieser Stelle nicht ganz klar, aber ganz heraushalten aus dem Gang der Justiz will der Doge sich nun offenbar nicht mehr. Sofort nimmt damit die Anklage eine andere Form an. Der Doge spricht Kapazelli nicht mehr direkt an. Seine Replik zielt nicht mehr darauf ab im Angeklagten selbst irgendeine Wirkung auszulösen. Stattdessen wendet er sich an die Wachen. Diese stummen Figuren sind aber reine Befehlsempfänger, die Ausführungen über Schuld und Strafe des Angeklagten, die die Anweisungen des Dogen begleiten, dürften für sie kaum von Interesse sein. Jedenfalls ist nicht festgehalten, dass sie in irgendeiner Weise darauf reagieren würden, sie führen Kapazelli lediglich ab. Tatsächlich scheinen die Worte eher dazu zu dienen, dem Publikum das plötzlich veränderte Verhalten des Dogen zu erklären.

Während Fiesko ein klares Urteil fällt, begnügt sich der Doge damit dieses anzukündigen. Seine Aussage, Kapazelli werde „der Gerechtigkeit [...] nicht entschlüpfen“, ist als ein Versprechen gegenüber dem Publikum zu verstehen, dessen Gerechtigkeitssinn befriedigt werden soll. Die Bemerkung, der Angeklagte verdiene „nicht unter der Klasse menschlicher Seelen zu sein“, bekräftigt dieses Versprechen und lässt eine harte Bestrafung erwarten. Schintling schreckt aber offenbar davor zurück den Dogen an dieser Stelle ein Todesurteil fällen zu lassen, das das Publikum als moralische Belastung des Herrschers empfinden

---

<sup>1</sup> Kapazelli hat Roderigo verleumdet und sich ins Vertrauen des Dogen geschlichen, um dessen Tochter, die ursprünglich die Frau Roderigos werden sollte, zu heiraten. Es ist hierbei allerdings daran zu erinnern, dass Fiesko gegenüber Haßan nicht weniger befangen ist. Er weist schließlich ausdrücklich auf den Verrat hin, den dieser an ihm begangen hat. Der Doge reflektiert seine Handlungsmöglichkeiten kurz vor der Konfrontation Kapazellis in einem Monolog, drückt sich dabei jedoch sehr knapp und vage aus. Siehe ebd., S. 91.

<sup>2</sup> Ebd., S. 92/93.

könnte, denn, wie unten näher ausgeführt werden wird<sup>1</sup>, werden Todesurteile in den Dramen des untersuchten Zeitraums in der Regel äußerst negativ dargestellt. Schiller hat dieses Problem nicht. Auf den letzten Seiten seines Stückes rückt ohnehin die Gefahr in den Blick, Fiesco könnte sich selbst zu einem Tyrannen entwickeln. Ein schnelles und erbarmungsloses Todesurteil lässt diese Entwicklung nur desto glaubhafter erscheinen. Schintling hingegen steuert auf ein typisches und ungetrübtes Happy End zu. Nur Kapazelli soll aus der Reihe der Guten und Glücklichen ausgeschlossen werden, das Glück der übrigen Figuren soll aber nicht durch den Gedanken an eine Hinrichtung getrübt werden.

Solange der Doge also von seiner Macht keinen Gebrauch machen will, richten sich seine Vorwürfe direkt an den Angeklagten und er versucht mit rhetorischen Mitteln auf diesen einzuwirken. Von dem Moment an, in dem er diese Macht wieder auszuüben beginnt, spricht er aber kein Wort mehr zu Kapazelli. Die Allgemeinheit bzw. das Publikum sind nun seine Adressaten und seine Botschaft handelt weniger von der Schuld des Angeklagten als von seiner eigenen Rechtfertigung. Vordergründig spricht der Doge weiterhin über Kapazelli, im Grunde aber begründet er den Umschwung seines eigenen Verhaltens und macht Versprechungen bezüglich seines zukünftigen Handelns. Dass der Angeklagte nicht mehr im Mittelpunkt steht, wird auch dadurch deutlich, dass der Doge auf seine Taten nicht mehr konkret eingeht. Aufgrund des Verhaltensumschwungs, den der Doge vollzieht, ist dieses Stück ein gutes Beispiel für die Abhängigkeit der Anklagerede von der richterlichen Gewalt der Figur. Der Versuch, auf den Angeklagten einzuwirken, ihm seine Taten vorzuwerfen und ihm ein schlechtes Gewissen zu machen ist ein Zeichen der Machtlosigkeit des Anklägers. Der Angeklagte ist nur solange Adressat und Mittelpunkt der Anklagerede, wie der Ankläger ihm, außer mit Worten, nichts anhaben kann. Sobald sich die richterliche Macht zeigt, interessiert das Gewissen des Delinquenten, das bei der Anklage der Fürsten so sehr im Vordergrund steht, nicht mehr. Stattdessen wird geurteilt oder zumindest ein Urteil angekündigt. Über rhetorische Mittel Einfluss auf die Psyche des Angeklagten zu nehmen, wie wir dies bei den Anklagen der Fürsten beobachtet haben, ist also letztlich nur ein Notbehelf, der überflüssig wird, sobald andere Mittel zu Bestrafung offenstehen.

#### 4.3.3. Die Ohnmacht des Anklägers

Bisher noch nicht behandelt wurden diejenigen Fälle, in denen der Ankläger so tief unter dem Angeklagten steht, dass er sich ihm gegenüber noch nicht einmal Vorwürfe erlauben kann. Wenn eine Figur von niederem Stand eine andere aus den höchsten Kreisen der Gesellschaft

---

<sup>1</sup> Siehe unten, S. 246.

anzuklagen hat, muss der Ankläger eventuell eine dritte Person aufsuchen und darauf hoffen, dass diese die Anklage weiterträgt oder, wenn sie die Macht hierzu hat, die Bestrafung selbst veranlasst. Auch hierfür kann das Stück Schintlings als Beispiel dienen, denn bevor der Doge Kapazelli Vorwürfe machen und ihn schließlich bestrafen kann, muss er erst einmal die Wahrheit erfahren. Dies geschieht durch die Titelfigur, den Banditen Bartolo. Auf eine detaillierte Analyse dieser Anklagerede muss hier aus Platzgründen verzichtet werden, denn Bartolo braucht lange, um sämtliche Vorwürfe gegen Kapazelli vorzubringen. Fast fünf Seiten dauert es, bis er den ahnungslosen Dogen über die wichtigsten Ereignisse aufgeklärt hat.<sup>1</sup> Zuvor jedoch muss sich Bartolo ihm in der Friedhofsszene erst einmal nähern und ihn dazu bringen ihn anzuhören. Der Bandit weckt dabei das Interesse des Dogen, indem er ihm verspricht die Unschuld Roderigos zu erweisen. Von der Nennung des wahren Schuldigen ist dabei noch keine Rede, erst recht nicht von einer Anklage Kapazellis, der sich zu diesem Zeitpunkt in der Gesellschaft des Dogen befindet. Der Bandit verlangt nun, mit dem Dogen allein zu sprechen: „Ich bath allein, ohne Zeugen mit euch zu sprechen, im Gegentheil erstumme ich.“<sup>2</sup> Bartolo wendet sich mit seiner Anklage also nicht nur nicht direkt an den Angeklagten, dieser darf noch nicht einmal anwesend sein und Zeuge der gegen ihn vorgebrachten Beschuldigungen werden.

Im nun folgenden Gespräch muss Bartolo den Dogen zum einen über die bisherigen Vorgänge informieren, zweitens muss er ihn von der Wahrheit dieser Informationen überzeugen. Über den Auftritt verteilt finden sich immer wieder Versuche Bartolos seine Glaubwürdigkeit zu erhöhen. Viele Beweise hat er dabei nicht anzuführen, er verlegt sich größtenteils auf unterwürfige Bitten und Versicherungen seiner Ehrlichkeit. Schon zu Beginn geht er auf die Knie und fleht: „Glaubt mir, ohngeachtet ich viel Böses stiftete, auf mein Wort, Roderigo ist unschuldig; ich bin zwar ein schlechter Bandit: aber ich wills euch beweisen, glaubt mir [...]“<sup>3</sup> Später bietet er dem Dogen an, er möge ihm „den Kopf zwischen die Füße legen“<sup>4</sup> lassen, falls sich die Wahrheit seiner Aussage nicht erweist. Das einzige handfeste Indiz, über das er verfügt, ist der Beutel mit Münzen, den Kapazelli ihm als Bezahlung für den Mord an Roderigo gegeben hat. Der Doge ist dennoch überzeugt. Als er Kapazelli später mit dem Beutel konfrontiert, gesteht dieser umgehend, doch wäre dies zur Beweisführung gar nicht mehr nötig gewesen. Schon in einem zwischen dem Abgang Bartolos und dem Auftritt Kapazellis liegenden Monolog macht der Doge deutlich, dass er keinerlei Zweifel mehr an der

---

<sup>1</sup> Schintling: Bartolo. S. 86-91.

<sup>2</sup> Ebd., S. 86.

<sup>3</sup> Ebd., S. 87.

<sup>4</sup> Ebd., S. 89.

Schuld des Senators hegt. Er denkt nicht mehr über die Beweiskraft der Aussagen Bartolos nach, sondern lediglich darüber, wie er mit Kapazelli weiter verfahren soll.

Wenn der Ankläger sich eine andere Figur suchen muss, die seine Anklage übernimmt, wird die Anklage dadurch also mindestens in zwei separate Reden aufgeteilt. In der ersten muss diese Figur von niederem Stand ihre Vertrauensperson über das Vorgefallene informieren und sie von der Wahrheit ihrer Aussage überzeugen. Eventuell muss sie dieser Figur auch noch deutlich machen, weshalb es für sie von Interesse sein sollte gegen das beschriebene Unrecht vorzugehen, aber wenn sie ihren Ansprechpartner glücklich auswählt, ergibt sich dieses Interesse von selbst.<sup>1</sup> Die zweite Figur geht dann mit einer zweiten Rede direkt gegen den Angeklagten vor. Es gibt in den untersuchten Dramen aber auch komplexere Verknüpfungen von Anklagereden. In Charlotte Birch-Pfeiffers *Pfeffer-Rösel* muss die Titelfigur, ein einfaches Mädchen, das auf dem Markt Pfefferkuchen verkauft, den Kaiser von den Plänen eines seiner engsten Vertrauten berichten, ihn zu ermorden. Dazu nähert sie sich dem König während eines Festmahls. Sie ist dabei „festlich geputzt, aber in Bürgerstracht“<sup>2</sup>. Auch sie zeigt zunächst einmal Demut, indem sie vor dem Kaiser niederkniet. Sie bittet dabei nur, ihm „einen Dienst erweisen“<sup>3</sup> zu dürfen. Erst, als der Kaiser dies bewilligt hat und sie aufgestanden ist, kündigt sie ihm an, ihm die Wahrheit sagen zu wollen, tut dies aber schließlich nicht auf direktem Weg, sondern in Form eines Märchens und ohne dabei Namen zu nennen.<sup>4</sup> Der Kaiser versteht schon, worauf sie abzielt, als sie ihre Geschichte erst zur Hälfte erzählt hat, zeigt sich aber alles andere als überzeugt. Er hegt sogar Verdacht gegen sie: „Was soll das Possenspiel? Genug, du bist gedungen, um deine Lügen vor mir auszukramen – ich will nichts weiter hören.“<sup>5</sup> Schließlich will er sie ihr Märchen aber doch zu Ende führen lassen. Nun weicht Rösel von ihrem bisherigen Kurs ab, gibt zu, dass es sich nicht um ein Märchen handelt, und nennt auch den Namen des Verschwörers, vermeidet es dabei allerdings geschickt, ihn explizit einer Straftat zu beschuldigen.<sup>6</sup> Was den Kaiser von der Wahrheit ihrer Geschichte überzeugt, sind allerdings weniger ihre Worte, sondern der Umstand, dass sie ihm am Ende als Beweis wichtige Dokumente vorlegt, unter ihnen auch ein Brief des

---

<sup>1</sup> Auch in Schintlings Stück ist es selbstverständlich, dass der Doge sich für die Aussage Bartolos interessiert, da er selbst von Kapazelli betrogen wurde. Trotzdem lässt Bartolo es sich während seiner Anklagerede nicht nehmen ihn an die „Brandmarkung“ seiner Ehre durch den Betrug zu erinnern. Siehe ebd., S. 89.

<sup>2</sup> Birch-Pfeiffer: *Pfeffer-Rösel*. S. 116.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Ebd., S. 117-119.

<sup>5</sup> Ebd., S. 118.

<sup>6</sup> Ebd., S. 119: „Seht, jener prächtige Ritter dort, der Herr Günther von Rollingen, würde mir wohl für das kleine Päckchen hier ein paar stattliche Burgen gegeben haben, hätt’ ich nur Lust zu dem Tausche.“ Mit dem Päckchen sind die im Folgenden beschriebenen Beweise gemeint.



Verschwörers selbst, der dessen Schuld klar belegt. Bloße Rhetorik reicht nicht immer aus, wenn eine Figur eine andere, die weit über ihr steht, eines Verbrechens beschuldigt.

Der Kaiser liest den Brief vor allen Gästen des Festes laut vor, beteuert zudem die Handschrift des Angeklagten zu erkennen und führt als weiteren Beleg für die Echtheit des Briefes an, dass dieser Informationen enthält, von denen nur der Angeklagte wissen kann. Dieser verteidigt sich nicht, gesteht zwar auch nicht, drückt aber durch seine Gestik seine Verzweiflung aus.<sup>1</sup> Die Schuld des Verschwörers ist damit öffentlich erwiesen und der Kaiser hat die Maßnahmen, die er im Folgenden eventuell gegen ihn ergreifen wird, bereits im Voraus vor seinem Volk begründet und gerechtfertigt. Die gesamte Rede des Kaisers zielt auf diesen Zweck ab und richtet sich ausschließlich an die Allgemeinheit, nicht an den Angeklagten. Nur zu Beginn, als der Kaiser ihn mit dem Brief konfrontiert, spricht er drei Worte direkt zu ihm: „Wer schrieb dieß?“<sup>2</sup> Als er hierauf keine Antwort erhält, wendet er sich von ihm ab, wie eine Regieanweisung eigens festhält. Für das Gewissen des Verschwörers interessiert er sich nicht, denn er hat die Macht ihn zu bestrafen und kann dabei, da er das Volk von seiner Schuld überzeugt hat, mit dessen Rückhalt rechnen.

Dennoch spricht er zunächst kein Urteil, sondern stellt eine Frage, auch diese an die Allgemeinheit gewandt: „Sprecht, was gebührt dem Hochverräther?“<sup>3</sup> An dieser Stelle wird der Fall nun komplexer, denn ähnlich wie Schintling will Birch-Pfeiffer ihre Herrscherfigur offenbar nicht moralisch belasten, indem sie sie ein Todesurteil fällen lässt. Sie vermeidet dies, indem sie das Urteil einer anderen Figur überlässt. Nicht die Allgemeinheit, an die er sich gewendet hat, ein einzelner Ritter gibt dem Kaiser die Antwort: „Der Tod durch Henkershand!“<sup>4</sup> Diese Figur ist bereits aus der vorausgehenden Handlung des Stückes bekannt, sie tritt aber hier nicht in ihrem gewöhnlichen Aufzug, sondern „ganz schwarz geharnischt“ und in Begleitung zweier weiterer, ähnlich gekleideter Ritter auf.<sup>5</sup> Es handelt sich um die Kleidung des Femgerichts. Bevor Rösel sich an den Kaiser wendet, scheint sie nämlich bereits alles jenem Ritter erzählt zu haben. Von ihrem Gespräch mit dem Ritter und dessen Ausgang bekommt das Publikum aber nichts mit. Am Ende der vorhergehenden Szene wird es lediglich Zeuge, wie Rösel geraten wird, sich an den Ritter zu wenden.<sup>6</sup> Als sie sich in der letzten Szene des Stückes dem Kaiser nähert, weiß das Publikum noch nicht, ob es hierzu tatsächlich gekommen ist. Der Ritter und seine Begleiter treten erst später auf, als Rösel dem

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 120/121.

<sup>2</sup> Ebd., S. 120.

<sup>3</sup> Ebd., S. 122.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Ebd., S. 120.

<sup>6</sup> Ebd., S. 104.

Kaiser die Dokumente übergibt, und nähern sich in der Zeit, in der der Kaiser die Anwesenden von der Schuld des Angeklagten überzeugt, dem Verräter. Als der Ritter die Frage des Kaisers beantwortet, steht er beim Angeklagten und hält die Arme über dessen Kopf. „Schmach und Schande auf Günther von Rollingen“, fährt er fort, nachdem er ihm den Tod durch Henkershand angekündigt hat, „– sein Name sei gebrandmarkt, sein Wappen zerbrochen. Ich vervehme ihn und sein Gut, ich vervehme ihn und sein Recht; [...] er sei verflucht für alle Zeiten, denn er ist schuldig des Hochverraths.“<sup>1</sup> Auch er spricht den Angeklagten nicht direkt an, sondern verkündet das Urteil der Allgemeinheit und nimmt den Verräter kurz darauf fest. Der Kaiser meldet sich noch einmal zu Wort und gibt den Femrichtern freie Hand: „Schafft uns den Verräther aus den Augen – sein Urtheil ist gesprochen.“<sup>2</sup> Damit ist der Fall abgetan und das Stück wendet sich im letzten Auftritt dem glücklichen Ende zu.

Sowohl das Urteil als auch die Bestrafung wird dem Kaiser also vollständig durch das Femgericht abgenommen, er selbst braucht dies nur zuzulassen. Dafür übernimmt er ganz allein die öffentliche Anklage einschließlich der Beweisführung, der Ritter beschränkt sich gänzlich auf das Urteil. Es findet also eine Aufgabenteilung statt, die wiederum durch eine Aufteilung der ursprünglichen Anklage durch Rösel ermöglicht werden muss. Der Kaiser und die Femrichter repräsentieren zwei voneinander völlig unabhängig agierende Justizsysteme, die separat in Gang gesetzt werden müssen, wenn sie im richtigen Moment aufeinandertreffen und miteinander kooperieren sollen. Das Einverständnis des Kaisers brauchen die Femrichter prinzipiell nicht und sie schreiten tatsächlich zur Tat, ohne ihn um Erlaubnis zu bitten. Dass Rösel den Kaiser zuvor über die Wahrheit aufklärt, verschafft ihm aber die Gelegenheit seine Zustimmung zu geben und so sein Gesicht zu wahren. Zugleich ist er für das Todesurteil nicht direkt verantwortlich.

Aber auch Rösel wird dadurch, dass der Kaiser die öffentliche Anklage vollständig übernimmt, davor bewahrt die Grenzen der Demut zu überschreiten, die ihrem Stand auferlegt sind. Ihr Verhalten darf keinen Makel aufweisen, denn um ein vollständig glückliches Ende zu erreichen, soll sie im folgenden Auftritt in den Adelsstand erhoben und mit einem Adligen verlobt werden, in den sie schon zu Beginn des Stückes verliebt ist. Diese Erhebung muss durch ein entsprechendes Benehmen gerechtfertigt erscheinen.<sup>3</sup> Der Ritter wiederum erhält durch sein Handeln ein düsteres Ansehen, dass er bei seinen vorherigen, allerdings nur sehr

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 122.

<sup>2</sup> Ebd., S. 123.

<sup>3</sup> Dies gilt umso mehr, als der Kaiser auch in diesem Punkt kein eigenmächtiges Urteil fällt, sondern die anwesenden adligen Frauen darüber entscheiden lässt, ob sie Rösel in ihre Reihen aufnehmen wollen. Siehe ebd., S. 125. Die Dramatikerin ändert übrigens ab diesem Moment den Namen ihrer Figur von „Rösel“ zu „Röschchen“.

knapp ausfallenden, Auftritten im Stück nicht hat. Man sieht dies am deutlichsten, wenn alle übrigen Figuren entsetzt vor ihm zurückweichen, als er auf den Angeklagten zugeht.<sup>1</sup> Diese Wandlung seines Ansehens ist aber dramaturgisch gesehen unproblematisch, da die Dramatikerin ihn eben zu diesem Zweck in das Stück eingeführt zu haben scheint. Die Figur erfüllt keinen anderen Zweck, als in diesem Moment die Verantwortung für den baldigen Tod des Schurken auf sich zu nehmen.

#### 4.3.4. Anklagereden im Vormärz

Anklagereden sind im untersuchten Zeitraum die Norm. Es gibt in der untersuchten Stichprobe kaum Stücke, in denen sich eine negativ dargestellte Figur einer solchen entziehen kann, wenn sie für den Tod einer anderen Figur verantwortlich ist. Findet sich kein anderer Ankläger, so verfällt die Figur in Selbstanklagen, wie sich unten im Abschnitt *Das freiwillige Mordgeständnis*<sup>2</sup> zeigen wird. Erst im Vormärz entsteht eine größere Zahl an Stücken, in denen sich diese Norm aufzulösen scheint. *Dantons Tod* etwa verzichtet auf eine Anklage Robespierres nach der Hinrichtung, weder er noch andere für die Todesfälle verantwortliche Figuren treten überhaupt noch einmal auf. In diesem Fall mag man als Grund hierfür vielleicht vermuten, dass der Unterschied zwischen Gut und Böse im Stück verwischt, und man mag einwerfen, dass es angesichts eines moralisch ebenfalls nicht einwandfreien Protagonisten schwerlich möglich ist, Robespierre als klassischen Schurken aufzufassen. Man mag auch den Standpunkt vertreten, dass es gar die Moral schlechthin ist, die sich auflöst, und damit die Auflösung der Anklagerede nach sich zieht. Ob dies nun in diesem Stück zutrifft oder nicht, in anderen Vormärzdramen ist dies jedenfalls nicht der Grund.

Nachdem in Fröbels *Die Republikaner* einer der Vertreter des Volkes hinter der Bühne hingerichtet wird, werden die verbleibenden anderthalb Seiten weder mit Totenklagen noch mit langen Anklagereden gefüllt. Stattdessen wird die Gewalttat dazu benutzt, im Volk eine Trotzreaktion auszulösen und es im Kampf für die Freiheit zu bestärken. Die moralische Wertung steht hier nicht in Frage, man verschwendet nur keine Zeit mit Anklagen und Schuldzuweisungen, sondern verwendet die vorhandene Energie auf ein größeres Ziel.

In Gutzkows *Nero* wagt es trotz bzw. wegen der blutrünstigsten Verbrechen der Titelfigur am Ende des Stückes niemand, sich gegen diese zu erheben und sie öffentlich anzuklagen. Würde Nero nicht schließlich selbst einen Sklaven dazu zwingen ihn zu ermorden, könnte er seine Taten weiterhin fortsetzen. Auch hier steht die moralische Bewertung Neros nicht in Frage,

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 122.

<sup>2</sup> Siehe unten, S. 237.

aber nachdem er die geplante Verschwörung gegen ihn aufgedeckt, die Verschwörer vernichtet und auch seinen ehemaligen Lehrer Seneka zum Selbstmord gezwungen hat, ist schlicht keine Figur mehr übrig, die den Abstand zwischen ihm und seinem Volk noch mit einer Anklage überbrücken könnte.

Der Titelfigur in Holteis *Don Juan* wiederum werden zwar von einigen Verschwörern die verschiedensten Verbrechen vorgeworfen, in dem öffentlich ausgetragenen Streit behält er jedoch die Oberhand, indem er sich geradezu zum Apologeten der Sünde macht. Obwohl er die Verbrechen noch nicht einmal abstreitet, bleibt die öffentliche Meinung so mehrheitlich auf seiner Seite. In diesem Fall könnte man vielleicht von einer expliziten Auflösung der Moral sprechen, aber tatsächlich tastet Don Juan die etablierten moralischen Regeln und Wertungen gar nicht an, sie sind ihm nur egal und einem Großteil des Volkes offenbar ebenso.

Es ist nicht so, dass in diesen Stücken keine moralischen Wertungen mehr angeboten würden, tatsächlich sind solche in zahlreichen Sprechakten an verschiedenen Stellen enthalten. Was fehlt, ist die Anklage und die mit ihr einhergehende moralische Beurteilung des Angeklagten am Ende des Stückes. Bei allen Details, die dabei bisher behandelt wurden, darf nicht der grundlegende dramaturgische Zweck solcher Reden außer Acht gelassen werden, der darin besteht, die Handlungen des Bösewichts abschließend zu bewerten und klar zu verurteilen, sodass dem Publikum eindeutig mitgeteilt wird, was es aus moralischer Sicht von dieser Figur und ihren Handlungen zu halten hat. Bei einigen Vormärzstücken eröffnet sich durch den Wegfall einer solchen abschließenden Bewertung ein gewisser Spielraum zur moralischen Ausdeutung, aber wie vor allem das Beispiel des Stückes Fröbels zeigt, gilt dies nicht in jedem Fall. Das moralische Urteil wird jedoch selbst hier nicht mehr in den Vordergrund gestellt, die Aufforderung zu Handeln rückt bei Fröbel an seine Stelle. Auch die übrigen Vormärzstücke scheinen die abschließende moralische Bewertung schlicht nicht mehr so wichtig zu nehmen. Die abschreckende Wirkung, die die Anklage und Verurteilung des Bösewichts mit sich bringt, scheint den Dichtern kein erstrebenswertes Ziel zu sein. Fröbel ersetzt die Furcht vor dem Verbrechen durch die Ermutigung zu eigenverantwortlichem Handeln. In den anderen Fällen hingegen ist nicht so leicht ersichtlich, weshalb sich die Dramatiker von einer Konvention losmachen, an die das Publikum seit langem gewöhnt ist. Herauszufinden, was genau sie an diese Leerstelle setzen oder ob sie schlicht leer bleibt, würde eine detaillierte Analyse der Vormärzstücke erfordern, die an dieser Stelle nicht zu leisten ist. Zu beachten ist dabei, dass es sich bei Dramen, die auf die abschließende moralische Verurteilung des Bösewichts verzichten, auch in den letzten Jahrzehnten des

untersuchten Zeitraums noch immer um Ausnahmen handelt. Die Zahl dieser Ausnahmen steigt zwar an, die Mehrheit der Stücke bleibt aber den Konventionen vorheriger Jahrzehnte verhaftet.

#### 4.4. Trost

Bei den Reden des Geistlichen aus *Ludwig der Strenge* wurde oben bereits beobachtet, dass diese ihren anklagenden Charakter nach einiger Zeit einbüßen und sich stattdessen darauf konzentrieren dem Herzog Trost zu spenden.<sup>1</sup> Allerdings muss Ludwig weniger über den Verlust seiner Frau als vielmehr über seine eigene Schuld und seine Gewissensbisse hinweggetröstet werden, damit er über seine Reue nicht seine Pflichten als Fürst vergisst. Das Trösten von Angehörigen über den Tod einer Figur spielt in den untersuchten Dramen keine große Rolle, was damit zusammenhängen dürfte, dass es dem dramaturgischen Zweck der meisten Todesdarstellungen widerspricht. Wie bereits festgestellt wurde, werden heftige Reaktionen und pathetische Klagen von Angehörigen und auch von anderen, vermeintlich weniger stark betroffenen Figuren gerne eingesetzt, um zum einen den Effekt auf das Publikum zu erhöhen und sein Mitgefühl rege zu machen und zum anderen die Tragweite des Todes der verstorbenen Figur als möglichst groß darzustellen und so zu verdeutlichen, dass das behandelte Einzelschicksal von Bedeutung ist. Den betreffenden Figuren Trost zu spenden und so die Heftigkeit ihrer Reaktionen zu mildern, würde dieser Absicht zuwiderlaufen. Dies bedeutet aber nicht, dass andere Figuren sich den Angehörigen gegenüber mitleidlos verhalten würden. Sie neigen nur eher dazu, in deren Klagen einzustimmen, als sie zu besänftigen, oder sie bleiben währenddessen stumme Beobachter, drücken ihr Mitgefühl eventuell pantomimisch aus und kommentieren das Geschehen im Nachhinein. Wird doch ein Versuch unternommen Trost zu spenden, fällt dieser zumeist nur kurz aus und scheitert kläglich. Manchmal wird dabei auch versucht, die Angehörigen vom Ort des Geschehens bzw. von der Leiche zu entfernen, aber auch dies gelingt in der Regel nicht, bevor die betreffende Figur ihre Klage vollständig abgehalten und ohnehin nichts mehr zu sagen hat. Im *Julius von Tarent* dauert es beispielsweise fast fünf Seiten, bis es einer Nonne gelingt Blanka dazu zu bewegen den Leichnam ihres Geliebten zu verlassen. Dabei hat Blanka sogar schon vor deren Auftreten einen anderthalbseitigen Monolog gehalten.<sup>2</sup> Dies alles gilt jedoch nicht, wenn die vorgebrachten Trostgründe eine moralische Botschaft enthalten, die für das Stück wichtiger ist als die Darstellung des Leidens der Angehörigen.

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 220.

<sup>2</sup> Leisewitz: *Julius von Tarent*. S. 96-102.

Um dies zu veranschaulichen, kann noch einmal auf *Ludwig der Strenge* zurückgegriffen werden. Nachdem hier Ludwig getröstet wurde, bittet der adlige Ankläger, dessen Geliebte hingerichtet wurde, den Geistlichen ebenfalls um Trost. Dieser antwortet ihm jedoch: „Nur für den Schuldigen hat Gottes Wort Trost; euch muß das Gefühl eurer eigenen Tugend trösten. Ihr wißt es zur Genüge, was ihr eurem Fürsten, was ihr eurem Vaterland schuldig seyd. Braucht ihr erst des Spruches eines Priesters, um Held und Mann zu seyn? Soll das Herz eines Baiern so sehr von der Weiberliebe sich entnerven lassen, daß er seiner ersten Pflichten darüber vergessen sollte? Erkennt euch eurer Abkunft! Was brauch ich euch mehr zu sagen?“<sup>1</sup> Es ist mehr ein Befehl sich zusammenzureißen als ein Versuch zu trösten, doch gerade solche Befehle sind in den untersuchten Dramen weitaus wirkungsvoller als Einfühlsamkeit und Mitleid, vor allem, wenn sie mit der Erinnerung an eine Pflicht verbunden sind, die als wichtiger betrachtet wird als ein einzelnes Menschenleben. Pflichten gegenüber Gott, dem Vaterland und den Eltern sind in solchen Fällen besonders beliebt. *Ludwig der Strenge* ist trotz des heiklen Stoffes im Grunde ein sehr patriotisches Stück, weshalb es nicht verwunderlich ist, dass selbst ein Geistlicher lieber auf das Vaterland als auf Gott verweist. Die angesprochene Figur kann hier nicht sofort auf seine Worte reagieren, da ein anderes Ereignis dazwischen kommt. Dafür gebühren ihr die letzten Worte des Stücks, in denen sich das wiedererwachte Pflichtbewusstsein überdeutlich ausspricht: „Und du Verklärte da Oben! nimm meinen feierlichen Eid ab: Ich will sie nicht verbannen aus diesem Herzen die Liebe, so unglücklich sie mich auch machte, sondern ich will sie verdoppeln, vervielfältigen gegen das, was lange das Theuerste meinem Herzen war – gegen meine Nation.“<sup>2</sup> Das Pflichtgefühl hat über die Trauer triumphiert.

Keine andere Form des Trostes ist in den untersuchten Stücken so effektiv wie der Appell an das Pflichtgefühl. Ansonsten hat der Verweis auf Gott und dessen höhere Einsicht noch vergleichsweise gute Erfolgsaussichten, doch selbst hier sind die Ergebnisse eher zwiespältig, unter anderem weil die vor allem bei Liebenden drängende Frage, was die betreffende Figur nach dem Tod der oder des Geliebten aus ihrem Leben machen soll, unbeantwortet bleibt. Entscheidet sie sich dafür, ihr Leben fortan ganz allein Gott zu widmen und in ein Kloster zu ziehen, wird dies eher als Weltflucht und Akt der Verzweiflung dargestellt, nicht als Indiz für die Überwindung der Trauer.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Lengenfelder: *Ludwig der Strenge*. S. 144.

<sup>2</sup> Ebd. S. 146.

<sup>3</sup> Siehe z.B. die oben bereits erwähnte Stelle im *Thassilo* von Zahlhas oder Lafontaines *Antonie oder Das Klostersgelübde*. In letzterem Stück stellt sich der vermeintliche Tod des Geliebten allerdings als Täuschungsmanöver heraus.

Schließlich kann die Trauer auch durch den Stolz auf den Toten gemildert werden. Hat dieser sich etwa für Gott, Vaterland oder die Menschlichkeit geopfert, was auch immer dies im Einzelfall konkret bedeuten mag, können Angehörige aus diesem Bewusstsein Trost schöpfen. Im Grunde handelt es sich hierbei aber lediglich um eine Begleiterscheinung des Pflichtgefühls. Einen tröstenden Stolz kann die betreffende Figur nur entwickeln, wenn sie das Pflichtgefühl ihres verstorbenen Angehörigen bis zu einem hohen Grad teilt. Tut sie dies, so stellt sich auch die Frage nach ihrer zukünftigen Lebensgestaltung nicht mehr, denn es versteht sich nahezu von selbst, dass auch sie ihr Leben nach den entsprechenden Pflichten ausrichten wird. Schätzt sie diese Pflichten jedoch nicht so hoch ein, so kann sie enden wie die erwähnte Ehefrau Masaniellos. Diese zieht schon das ganze Stück über ein Leben in Demut und kargen Verhältnissen den politischen Idealen ihres Mannes vor. Als in der letzten Szene der Erzbischof versucht, sie zum Erben dieser Ideale zu machen und ihrem Leben dadurch einen Sinn zu geben, dass sie weiter an der Verwirklichung der Ziele Masaniellos arbeitet<sup>1</sup>, ruft dies bei ihr nur Resignation hervor: „[...] was dieser nicht konnte, das wird ein wimmerndes Geschöpf, wie ich, nicht vollbringen.“<sup>2</sup> Hier ist die Trauer größer als die Motivation zur Pflichterfüllung. Ihr Selbstmord folgt wenige Textzeilen später.

Zusammengefasst kann also festgestellt werden, dass Trost zu spenden in den untersuchten Stücken nur durch einen Appell an das Pflichtgefühl der trauernden Figur möglich ist. Andere Trostgründe können zwar angeführt werden, zeigen jedoch wenig Wirkung oder sind vom Pflichtgefühl abgeleitet.

## 4.5. Geständnisse

### 4.5.1. Das freiwillige Mordgeständnis

#### 4.5.1.1. Eine vergebliche Geste der Reue

Gelegentlich kommt es vor, dass eine Figur, die einen Mord begangen hat, von ihrem Gewissen so sehr geplagt wird, dass sie unter der Last ohne besonderen äußeren Druck zusammenbricht und ihre Verbrechen aus freien Stücken bekennt. Dies trifft beispielsweise auf die Figur der Bianca in Johann Christoph Engelmanns *Hugo Graf von Almanko* (1797) zu. Bianca hat zuerst ihren Ehemann Castelli erstochen, danach die Tochter des Titelhelden durch Gift ermordet und sodann Carlos, dem Bräutigam dieser Tochter, in den sie unglücklich verliebt war, die Schuld hierfür in die Schuhe geschoben, weshalb dieser wiederum durch die

---

<sup>1</sup> „Und in Marien muß das Volk Masaniello leben sehen, und seinen weisen Anordnungen folgen; und die Großen müssen vor ihr sich scheuen; wenn sie das widerrufen wollen, was sie beschworen haben.“ Siehe Albrecht: Masaniello. S. 155.

<sup>2</sup> Ebd.

Titelfigur ermordet wurde. Zudem hat sie Carlos sowie den Grafen beim Herzog des Verrats angeklagt. Kurz nach dem letzten Mord erscheint sie in geistig verwirrtem Zustand im Haus des Grafen und beginnt vor diesem und ihrem eigenen gerade anwesenden Vater mit pathetischen Worten ein langes Geständnis: „Bereitet euch, Ihr Alten, bereitet Euch! der jüngste Tag ist angebrochen [...]; bald wird die Posaune gehört werden, die zum Weltgericht die Todten und Lebendigen ruft.“<sup>1</sup> Getrieben wird sie hierzu vom Geist Castellis, den sie sich anscheinend einbildet. Jedenfalls ist er weder für das Publikum noch für die anderen Figuren sichtbar: „Habt Acht! ich will euch einen jeden nennen, der um uns ist; das kann der Wahnwitz nicht. Der da ist der Geist Castellis, der sich an meiner Verzweiflung weidet, mit deßen Blut ich meine Hand und Seele befleckte. Was dort aus seiner linken Brust hervorragt, ist der Dolch, den ich ihm in die Seite stieß. Das Rothe am falben Sterbekleid ist geronnenes Blut! [...] In einer Nacht wurde er zu seiner sterbenden Schwester gerufen; er gieng, und ich ihm nach. Schon war er an der Thüre seines väterlichen Hauses, als ich ihm den Dolch ins Herz stieß und entfloh. [...] Heut entdeckt‘ ich Carlos meine Liebe, und er verschmähte sie; da ergrimmt ich, und mein Herz schwoll an von Rache und Boßheit [...] Ich bin’s, die es machte, daß man euch hier gefangen hält, ich bin’s, die eure Tochter, als meine Nebenbuhlerin, vergiftete, und durch einen Helfershelfer, den ich an Euch schickte, diesen Mord auf den unschuldigen Carlos wälzte.“<sup>2</sup> In der Erstausgabe zieht sich dieses Geständnis über mehrere Seiten, auch deshalb, weil Bianca dabei immer wieder von bestürzten Ausrufen ihres Vaters und des Grafen unterbrochen wird. Obwohl Zweifel an ihrer Zurechnungsfähigkeit bestehen, ist ihr Geständnis ebenso glaubwürdig wie umfangreich. Weder ihr Vater noch der Graf stellen in Frage, dass sie die Wahrheit sagt. Unmittelbare Folgen hat dies für Bianca nicht. Beide Männer sind zu sehr mit ihren eigenen Klagen beschäftigt, um auch nur daran zu denken sie zur Rechenschaft zu ziehen. So kann Bianca ungehindert hinaus in die Nacht verschwinden. Was dort mit ihr geschieht, erfährt man im Stück nicht. Nachdem Bianca das Haus des Grafen verlassen hat, taucht sie nicht wieder auf und wird im Stück auch nicht mehr erwähnt. Da kurze Zeit später die Stadt vom feindlichen Heer angegriffen wird, hat man Wichtigeres zu tun, als sich um die Bestrafung einer Verbrecherin zu kümmern.

Biancas Schicksal spielt für den weiteren Verlauf des Stücks also keine Rolle. Ihr umfassendes Geständnis ist an dieser Stelle aber notwendig, um alle anderen Figuren von jedem Verdacht reinzuwaschen und so, indem alle Schuld auf Bianca fällt, eine allgemeine

---

<sup>1</sup> Engelmann: Hugo Graf von Almanko. S. 108.

<sup>2</sup> Ebd., S. 109-112.



Versöhnung zu bewirken, in letzter Minute vor der Ankunft des Feindes. Um aber nicht den Eindruck zu erwecken, Bianca könnte mit all ihren Verbrechen ungestraft davonkommen, sagt sie, bevor sie verschwindet, ihr eigenes Ende auf eine Weise vorher, die jedem potentiellen Verbrecher zur Warnung dienen kann: „Mein Stündlein wird bald schlagen. (in höchster Phantasie mit fürchterlich erhabner Stimme) Wenn ihr am Hochgerichte mit scheuen Blicken vorüber schleicht, und dieser Leib auf dem Rade geflochten da liegt; wenn der Regen diese Haarlocken vom Scheitel weggespült, und die Sonne diese Stirn und den Schädel schwarz gedörret hat; wenn der Wind mit den zerrissenen Lumpen spielt, und die hungrigen Raben von ihrer Beute auffliegen: dann, dann wird der scheue Wanderer da stehn, vor Entsetzen sich kreutzigen und ausrufen: Wehe, wehe, dreyfaches Weh‘ der Mörderin, Der Giftmischerin! (eilig ab)“. Bianca scheint gar nicht im Sinn zu haben diesem Schicksal zu entfliehen. Wenngleich der Text also nicht eindeutig festlegt, dass auf Biancas Geständnis die Strafe für ihre Verbrechen folgt, lässt doch gerade ihr psychischer Zustand dies sehr wahrscheinlich erscheinen.

Auch für Feodora in Auffenbergs *Die Hexe von Pultawa* hat es nicht unmittelbar Folgen, als sie einem Priester ihre Sünden beichtet, und zwar weder negative noch positive. Der Priester will sie nämlich einerseits nicht verraten, verweigert ihr aber andererseits zugleich die Absolution, die er ihr nur dann erteilen will, wenn sie sich selbst dem Gericht überliefert und sich hinrichten lässt. Feodora, die Tochter des Gouverneurs, ist gemeinsam mit ihrem Geliebten ein Bündnis mit dunklen Mächten eingegangen, um ihre Verheiratung mit einem anderen zu verhindern. Um dieses und andere Geheimnisse zu bewahren, verbrennt sie später einen Gasthof mitsamt sechs Menschen, unter denen sich mehrere Mitwisser befinden. Anschließend zieht sie, bis zu ihrem Wiederauftauchen bei jenem Priester, mit einer Schar höllischer Geister durch die Welt. Als sie all dies dem Priester gesteht und dieser behauptet, sie nur auf dem Schafott segnen zu dürfen, fleht sie ihn um Gnade an, woraufhin er ihr eine letzte Möglichkeit in Aussicht stellt: „Geh in die Kirche: dort wird es dir klar! / Duldet sie dich in dem heiligen Raum, / Magst du verkünden, mein Wort sei Traum!“<sup>1</sup>

Vor dieser Kirche, in der gerade eine Messe stattfindet, an der das gesamte Volk einschließlich des Gouverneurs teilnimmt, spielt die nächste und letzte Szene des Stücks. Feodora war bereits in der Kirche, hat es dort mit der Last ihrer Sünden aber nicht lange ausgehalten und setzt sich vor ihre Pforte. Die Frau des Priesters, die Feodoras Geständnis belauscht hat, tritt nun auf und sorgt, da Soldaten die Zuspätkommende nicht mehr in die Kirche lassen wollen, für einen solchen Lärm, dass nach und nach alle aus der Kirche

---

<sup>1</sup> Auffenberg: *Die Hexe von Pultawa*. S. 127.

hervorgelockt werden. Sie macht nun Feodoras Verbrechen öffentlich und als diese die Wahrheit ihrer Aussagen bestätigt und somit noch ein zweites Mal und diesmal öffentlich gesteht, stirbt ihr Vater an dem Schock mit den Worten: „Fluch Dir! Vaternörderin!“<sup>1</sup> Das aufgebrachte Volk möchte Feodora daraufhin in den Kerker zerren, wo sie auf ihre Hinrichtung warten soll, doch zu einer Strafe durch die weltliche Gerichtsbarkeit kommt es nicht mehr. Feodora wird „wie von unsichtbarer Gewalt herumgerissen [...]“. Sie ist schrecklich entstellt, die Augen weit offen, der Körper hochgestreckt und unbeweglich. [...] Nun wird sie ganz in den Vordergrund links vom Zuschauer gezogen. Man merkt nicht die mindeste Fußbewegung. Der Körper scheint tot. [...] Um ihren Körper bildet sich aus der Erde hervor langsam, und immer höher, eine wie aus Krystall und Juwelen geformte Eisnische in sargähnlicher Gestalt, welche sich über ihren Fingern schließt. [...] Wie der Eissarg sich vollkommen [...] gebildet hat, senkt er sich langsam nach rückwärts zur Erde nieder. [...] Am Ende verschwindet auch Feodora's Antlitz, und sie ruht wie unter einem frischbeschnittenen Grabhügel, welcher langsam in der Erde versinkt bei den letzten Worten des allgemeinen Chors.“<sup>2</sup> Feodoras Mordgeständnis ist somit zugleich ihr Sterbemonolog.

Im Gegensatz zu Bianca handelt es sich bei Feodora um eine Hauptfigur. Die Strafe für ihre Verbrechen bildet den Schluss des Stückes, der gesamte letzte Akt handelt nur von ihren beiden Geständnissen und dieser Strafe. Dementsprechend effektiv ist die Strafe gestaltet. Feodoras Tod hat dabei gewisse Ähnlichkeiten zu dem oben beschriebenen Ende Fredegundes, die trotz aufrichtiger Reue in die Hölle hinabsinkt, sofern man ihrem Sterbemonolog trauen kann. In diesem Fall ist allerdings nicht ganz klar, ob die kuriose Todesart für Feodora eine Strafe oder eine Gnade darstellt, denn kurz zuvor verliert sie den Glauben an die Gnade Gottes und wünscht sich nichts mehr, als an Ort und Stelle zu sterben und nicht in den Kerker und schließlich aufs Schafott geschleppt zu werden. Dieser Wunsch wird ihr von Seiten der Hölle gewährt. Ob Gott ihr gegenüber Barmherzigkeit gezeigt hätte, wenn sie, wie der Priester verlangte, auf dem Schafott gestorben wäre, bleibt offen.

Eindeutig ist jedoch, dass weder Bianca noch Feodora von ihrem Geständnis profitieren. Zumindest Feodoras Sünden könnten vor der Welt, wenn auch nicht vor Gott, verborgen bleiben, würde sie nicht unter der Last ihres schlechten Gewissens zusammenbrechen. Sie hat in den ersten drei Akten des Stückes sämtliche Mitwisser und belastende Indizien so gründlich vernichtet, dass im letzten Akt nichts und niemand sie noch verraten kann, als sie selbst. Durch ihr Geständnis bringt sie sich nur schneller in die Hölle. Bianca hingegen wird

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 135. Man kann diesen Fall ebenfalls den Todesfällen aus psychischen Gründen hinzurechnen. Er wurde oben nur deshalb nicht aufgeführt, weil dieses Stück nicht Teil der Stichprobe ist.

<sup>2</sup> Ebd., S. 139/140.

etwa zeitgleich mit ihrem Geständnis von ihrem eigenen Helfer beim Herzog angeklagt. Ihre Taten wären ohnehin ans Licht gekommen, nur nicht zu diesem Zeitpunkt und an diesem Ort. Ihr Geständnis schadet ihr also nicht, nutzt ihr aber auch nicht. Weder sie noch Feodora scheinen aufgrund ihrer Reue und ihres Geständnisses mit einer Milderung ihrer Strafe rechnen zu dürfen. Bianca erhofft sich offenbar keine Milde vom weltlichen Gericht, wie die Vorhersage ihres Schicksals zeigt, Feodora findet auch vor Gott keine Gnade. Aus Sicht der Verbrecherinnen bleibt das Geständnis also eine vergebliche Geste der Reue.

Was an diesen beiden Beispielen beobachtet werden kann, gilt für die Dramen des untersuchten Zeitraums im Allgemeinen: Bei Mord bewirkt ein Geständnis in der Regel keine Milderung der Strafe. Dies gilt vor allem für die weltliche Gerechtigkeit, aber auch göttliche Gnade können sich die Figuren nicht allein durch ein Geständnis erwerben. Hierzu müssen je nach Fall verschiedene weitere Faktoren hinzukommen. Feodora beispielsweise fehlt es an der nötigen Bereitschaft die ihr auferlegte Buße in Form einer öffentlichen Hinrichtung zu tragen, deswegen bleibt ihr Geständnis zwecklos. Auch in anderen Stücken sind es Reue und in manchen Fällen Buße, die zur Vergebung nötig sind. Ein freiwilliges Geständnis ist also kein ausreichendes, in manchen Fällen tatsächlich noch nicht einmal ein notwendiges Kriterium für göttliche Vergebung. Beispielsweise büßt in Franz Alexander von Kleists *Graf Peter der Däne* ein Mörder seine Schuld ab, indem er viele Jahre als Eremit lebt, ohne seine Tat zuvor offen gestanden zu haben.

#### 4.5.1.2. Dramaturgische Funktionen

So zwecklos das Geständnis für denjenigen ist, der es ablegt, so notwendig ist es aus dramaturgischer Sicht. Wie bereits erwähnt, werden die Bösen in den Stücken des untersuchten Zeitraums fast immer zur Rechenschaft gezogen, um so ein abschreckendes Beispiel zu liefern oder das Gerechtigkeitsempfinden des Publikums zu befriedigen. Wie hoch ihre Strafe ausfällt, ist variabel, zumal Gott immer Gnade walten lassen kann. Aber den dramaturgischen Konventionen gemäß muss jeder Verbrecher, der im Drama eine zentrale Rolle gespielt hat, zumindest einem Urteil unterworfen werden, gleichgültig, ob es sich dabei um ein strenges oder mildes, ein weltliches oder göttliches Urteil handelt, und zumindest eine geringe Strafe erleiden. Im Fall Feodoras aber fehlt es noch zu Beginn des letzten Aktes an einem brauchbaren Auslöser für einen Urteilsspruch. Es gibt niemanden, der sie vor dem weltlichen Gericht anklagen könnte, und das göttliche Urteil offenbart sich in der Regel erst kurz vor dem Tod einer Figur, wenn überhaupt. Auf einen nahen Tod Feodoras deutet zu diesem Zeitpunkt aber ebenfalls noch nichts hin. Deshalb bleiben in ihrem Fall nur wenige

Möglichkeiten. Die höllischen Mächte könnten sich die Seele, die sich ihnen verschrieben hat, aus eigenem Antrieb holen, wie es in einigen Faust-Dramen der Fall ist, oder aber Feodora gesteht ohne äußeren Zwang. Der Dramatiker entscheidet sich für eine Kombination aus beidem.

In Biancas Fall stünden andere Möglichkeiten zur Verfügung, es bleibt nur keine Zeit, sie zu nutzen. Biancas Schicksal ist, wie gesagt, nur eine Nebenhandlung des Stückes. Die Haupthandlung befindet sich zum Zeitpunkt ihres Geständnisses bereits kurz vor ihrem Abschluss. Mit dem Angriff des feindlichen Heeres beginnt die entscheidende Schlacht, in der der Titelheld fällt. In der Schlusszene wird seine Leiche zurück ins Haus gebracht. In oder nach dieser Szene ist kein Platz, um Bianca zur Rechenschaft zu ziehen. Dies würde vom Tod der Hauptfigur ablenken und dessen Wirkung beeinträchtigen. Die Nebenhandlung muss geschlossen werden, bevor die Haupthandlung zu Ende geht. Deshalb übernimmt Bianca beide Aufgaben, indem sie sich selbst anklagt und zudem das Urteil über sich ausspricht, sodass dieser Handlungsstrang rechtzeitig und innerhalb nur einer Szene vollständig abgeschlossen werden kann.

Das freiwillige Mordgeständnis ist also in erster Linie ein dramaturgisches Mittel die Bestrafung eines Verbrechers einzuleiten in Fällen, in denen hierzu keine anderen plausiblen Wege zur Verfügung stehen bzw. diese anderen Wege mit mehr Aufwand verbunden sind, als die betreffende Figur und ihre Strafe im Hinblick auf die dramaturgische Zielsetzung des Stückes wert ist. Es können im Einzelfall weitere Funktionen mit dem freiwilligen Geständnis verknüpft sein, jedoch konnten an den untersuchten Stücken keine weiteren Funktionen festgestellt werden, die im Allgemeinen an die Freiwilligkeit des Geständnisses gebunden wären.

#### 4.5.1.3. Motivation des freiwilligen Geständnisses

Da das freiwillige Geständnis für den Geständigen selbst zumeist nur negative Folgen hat, stellt sich die Frage, was ihn überhaupt dazu motiviert es abzulegen. Die Ursache scheint in den untersuchten Fällen in schweren Gewissensqualen und damit einhergehender geistiger Unzurechnungsfähigkeit zu liegen. Mit dieser Methode wird das dramaturgisch notwendige, aber schwer zu motivierende Verhalten der betreffenden Figur erklärbar gemacht. Man kann diesen Wahnsinn, der verbrecherische Figuren dazu bringt sich selbst zu verderben, als ein Phänomen ähnlich dem des Deus ex machina verstehen, denn tatsächlich lässt er sich zum Teil als Eingriff einer überirdischen Macht interpretieren. Fast immer findet sich in solchen Fällen der Einfluss einer solchen zumindest als Alternative zu rein psychologischen

Erklärungsmöglichkeiten angedeutet. Im Fall Biancas bleibt letztlich ambivalent, ob sie sich den Geist ihres ermordeten Ehemanns einbildet oder ob er sie tatsächlich verfolgt und in den Wahnsinn treibt. Feodora entwickelt die Gewissensqualen, die sie zum Geständnis bringen, erst in der Zeit zwischen dem letzten und vorletzten Akt, als sie mit der Schar höllischer Geister umherzieht. Noch besser als in diesen Beispielen ist der überirdische Einfluss auf das Geständnis der Verbrecher in Friedrich de la Motte Fouqués *Liebesrache* (1817) sichtbar. Hier scheinen die drei Figuren, die an der Ermordung eines christlichen Geistlichen beteiligt waren, gar nicht anders zu können als ihre Tat laut auszusprechen, obgleich ihre Vernunft ihnen davon offenbar abrät. „Was klagt ihr mich und Euch, ihr Tollen, an?“<sup>1</sup>, fragen sie sich alle drei nach ihrem Geständnis gegenseitig, erstaunt über ihre eigenen Worte, und zwei von ihnen fügen noch hinzu: „Wie sein Blut aus der Wunde, / Strömen unaufgehalten / Uns die verderbenden Worte hin.“<sup>2</sup> Kurz zuvor in derselben Szene haben sie alle die Tat noch geleugnet, doch dann erfahren sie, dass sie von der Hexe aus den Tiefen des nahegelegenen Tals gerufen werden, und plötzlich haben sie ihre Handlungen nicht mehr unter Kontrolle. Nachdem sie sich selbst öffentlich angeklagt haben, rennen sie davon, springen von einem Felsen in jenes Tal hinab und vollziehen auf diese Weise umgehend den Urteilsspruch, der von einer übernatürlichen Macht über sie verhängt wurde. Solche Geständnisse sind also eventuell nicht so freiwillig, wie sie auf den ersten Blick scheinen mögen.

#### 4.5.1.4. Das Geständnis als Teil der Strafe

Geht man davon aus, dass das Geständnis durch Einwirkung einer überirdischen Macht auf den Geständigen zustande kommt, so stellt sich die Frage, ob es dem Urteil vorausgeht oder schon Teil einer durch diese Mächte verhängten Strafe ist. Für Letzteres spricht, dass das Geständnis in keinem der bislang behandelten Fälle vor jemandem abgelegt wird, der ein Urteil über die betreffende Figur spricht oder an ihr eine Strafe vollzieht.<sup>3</sup> Der kausale Zusammenhang zwischen Geständnis und Urteil ist insofern mindestens zweifelhaft. Stattdessen handelt es sich um Figuren, zu denen die Geständigen emotionale Bindungen haben, die sie durch ihr Geständnis zerstören. Bei Bianca und Feodora ist dies der Vater, bei Waldrude, der Anführerin der Mörder in Fouqués *Liebesrache*, der Ehemann. Das Geständnis gegenüber diesen geliebten Menschen, deren Achtung sie dadurch verlieren, wirkt peinlich

---

<sup>1</sup> Fouqué: *Liebesrache*. S. 126.

<sup>2</sup> Ebd., S. 126/127.

<sup>3</sup> Man könnte den Fall Feodoras in dieser Hinsicht als Ausnahme betrachten, denn diese wird von ihrem sterbenden Vater verflucht, nachdem er das Geständnis ihrer Sünden gehört hat. Der Zusammenhang zwischen diesem Fluch und ihrer Verdammnis ist allerdings nicht deutlich. Wie gesagt, ist ihr schon zuvor die Absolution verweigert worden.

und quälend auf die geständigen Täter. „Ach, wendest du dich ganz ab, süßer Freund? / Hast keinen Blick mehr für dein armes Weib? [...] Nun doch nur einen, einen Abschiedskuß?“<sup>1</sup>, bittet Waldrude ihren Mann. „Vater! erwache! Nur noch einen Blick! / Nimm dein entsetzliches Wort zurück!“<sup>2</sup>, fleht Feodora, nachdem ihr Vater sie verflucht hat und zusammengebrochen ist. In ihrem Fall tritt die strafende Funktion des Geständnisses besonders deutlich zutage, da ihr das öffentliche Geständnis bei ihrer privaten Beichte vom Priester als Teil ihrer Buße auferlegt wurde.

Fasst man diese Qualen des Geständigen bereits als Teil seiner Strafe auf, könnte das auch erklären, weshalb sich bei keiner dieser Figuren das Geständnis strafmildernd auswirkt. Wenn es selbst Teil der Strafe ist, bedeutet dies, dass das Urteil über die Figur schon zuvor gesprochen und das Geständnis trotz seiner scheinbaren Freiwilligkeit erzwungen ist. Somit ist es als mildernder Umstand unbrauchbar. Letzten Endes kann der Einfluss übernatürlicher Mächte aber in kaum einem Fall als gesichert gelten. Ob das Geständnis bereits als Teil der Strafe zu verstehen ist oder doch dem Urteil vorausgeht, bleibt daher ambivalent.

#### 4.5.2. Durch Zwang oder Beweise motivierte Geständnisse

Folgt das Geständnis erst auf die Ausübung oder Androhung physischer Gewalt oder auf die Konfrontation des Täters mit Indizien, so ändert dies nichts daran, dass kaum ein Mörder einen Nutzen aus seinem Geständnis zieht. Bei geringeren Verbrechen kann dies anders sein. In Ifflands *Verbrechen aus Ehrsucht* etwa kann der Täter, der durch seine Spielschulden zum Diebstahl getrieben wird, noch Gnade erlangen, als er sein Verbrechen nicht länger zu vertuschen sucht und sich den Folgen stellt. Hat eine Sünde aber tödliche Folgen, so kann selbst dann, wenn es sich nicht um Mord im engeren Sinn handelt, ein reuevolles Schuldbekenntnis keine Gnade mehr erwerben. In der Vorgeschichte zu Holteis *Des Sohnes Rache* etwa bringt die junge Gräfin Helena einen älteren Grafen dazu, seine Frau zu verstoßen, die daraufhin stirbt. Der Mann hofft nun eine Beziehung mit der jungen Frau eingehen zu können, doch diese wollte nur ihre Feindin vernichten und weist den Mann zurück. Später, nachdem der Graf verstorben ist, heiratet Helena seinen Sohn Severus. Die Handlung setzt in der Hochzeitsnacht ein. Severus, der sich bisher unwissend gestellt hat, schließt sich mit ihr in einem Zimmer seines Schlosses ein und konfrontiert sie mit der Vorgeschichte. Helena leugnet nichts, spricht von ihrer Reue, durch die sie nach der Tat ein besserer Mensch geworden sei, und erklärt ihm, dass sie an ihm alles wiedergutmachen

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 127.

<sup>2</sup> Auffenberg: Hexe von Pultawa. S. 136.

möchte, was sie an seinen Eltern verbrochen hat. Doch all dies nutzt ihr nichts. Severus lässt ihr nur die Wahl, ob sie erschossen oder vergiftet werden möchte. Zwar gelingt es Helena ihm die Waffe zu entwenden und ihn zu erschießen, doch vergiftet sie sich anschließend aus Liebe zu ihm selbst.

Die meisten Stücke des untersuchten Zeitraums folgen einer erbarmungslosen Logik, wenn es sich um ein Vergehen mit tödlichen Folgen handelt. Zwischen Mord und bloßer Fahrlässigkeit wird nicht unterschieden. Im Jenseits mögen die Täter Gnade finden, dies bleibt in vielen Fällen zumindest offen. Im Diesseits aber wird ihnen eine Strafe zuteil, die ihrer Tat und deren Folgen wenigstens annähernd entspricht. Die Frage, ob sich dies auch bei einem reinen Unfall, der ohne Fahrlässigkeit des Verursachers zustande kommt, so verhalten würde, stellt sich nicht, weil es in den untersuchten Dramen fast keine tödlichen Unfälle gibt, ausgenommen Schiffsunglücke, für die aber das Wetter verantwortlich gemacht wird.

Von dem Stück *Holteis* abgesehen gibt es ohnehin kaum Beispiele für Geständnisse, die durch Zwang oder die Last der Beweise zustande kommen, zumindest nicht, wenn es um die Schuld an einem Todesfall oder ein anderes todeswürdiges Verbrechen geht. In Lustspielen ist es keine Seltenheit, dass die Vergehen einer Figur am Ende aufgedeckt werden und diese Figur ihre Schande eingestehen und eventuell eine Strafe ertragen muss. In Prinzessin Amalie von Sachsens *Lüge und Wahrheit* beispielsweise türmt die Protagonisten so lange Lüge auf Lüge, bis ihr Konstrukt sich nicht länger halten lässt und sie um ein Geständnis nicht mehr herumkommt. In Geblers *Klementine oder Das Testament* werden die Antagonisten und ihr Gehilfe von einem Kommissar und einem Gerichtsschreiber verhört und verfangen sich dabei in Widersprüche. Zusätzlich wird der Gehilfe beim Verbrennen von Beweisen ertappt, sodass beiden schließlich nichts anderes mehr übrig bleibt, als die von ihnen begangene Testamentsfälschung einzugestehen.<sup>1</sup> Solche Verfahren der Wahrheitsfindung bleiben aber weitgehend komischen Stücken sowie ernsten Dramen mit glücklichem Ausgang vorbehalten. Wenn in tragischen Stücken die betreffenden Figuren nicht von höheren Mächten zum Geständnis gezwungen werden, gestehen sie ihre Verbrechen erst in jenem Moment der Wahrheit unmittelbar vor dem Tod ein, der oben im Abschnitt *Letzte Worte und Sterbemonologe* bereits behandelt wurde. Eine Ausnahme hiervon stellt in gewisser Weise das Genre des Schicksalsdramas dar, denn obwohl auch hier höhere Mächte bei der Erzwingung des Geständnisses im Spiel sind, weist der Prozess der Wahrheitsfindung doch gewisse Parallelen zu Lust- und Schauspielen auf.

---

<sup>1</sup> Gebler: *Klementine oder Das Testament*. S. 91-93.

#### 4.5.3. Geständnisse in Schicksalsdramen

In *Des Sohnes Rache* gesteht Helena eine Sünde, die bereits in der Vorgeschichte stattgefunden hat. Wie im Kapitel *Struktur* bereits erwähnt, ist dies auch häufig bei Schicksalsdramen der Fall, in denen ein bereits vor dem Einsetzen der Handlung begangenes Verbrechen durch die Macht des Schicksals gerächt wird. Schicksalsdramen konzentrieren sich also größtenteils auf die Bestrafung der Sünder, dieser geht aber in der Regel die Aufklärung der Tat voraus. Um Spannung zu erzeugen, wird der Leser bzw. das Publikum normalerweise zu Beginn des Stücks über wesentliche Punkte der Vorgeschichte im Unklaren gelassen und erhält erst nach und nach weitere Informationen. In manchen Fällen gipfelt dieser Aufklärungsprozess in einem Geständnis des Täters, in dem die einzelnen Hinweise zu einer kohärenten Erzählung des Tathergangs zusammengefügt werden. Wie in den bisherigen Beispielen nutzt den Geständigen ihre Ehrlichkeit wenig. Gerade in Schicksalsdramen ist das Geständnis nur der Wendepunkt, in dem die Handlung des Stückes von der Aufklärung der Tat in die Bestrafung des Täters übergeht. Die detaillierte und effektvolle Darstellung dieser Strafe ist das Ziel des Stücks, Gnade ist hierbei nicht vorgesehen. Tatsächlich neigen Schicksalsdramen, um die entsprechenden Szenen möglichst effektiv auszugestalten, eher zu einer Übertreibung der Strafe, sodass diese unverhältnismäßig wirken kann. Die Strafe ist fast immer tödlich, auch wenn es sich bei der Tat um ein deutlich geringeres Verbrechen als einen vorsätzlichen Mord handelt, und sie ist es nicht nur für den Täter, sondern oft auch für andere Figuren, die an der Tat nur eine geringe oder gar keine Mitschuld haben.

Eine mildernde Wirkung des Geständnisses auf die Strafe würde der Absicht des Schicksalsdramas völlig zuwiderlaufen. Der Zweck des Geständnisses dürfte eher in der zusammenfassenden Erzählung der Vorgeschichte, eventuell auch in der Erzeugung von Mitgefühl für den Täter bestehen. Dies kann gelegentlich auch bei Dramen gelten, die nicht dem Genre des Schicksalsdramas angehören, wie das Beispiel von Holteis *Des Sohnes Rache* zeigt. Dass ein Stück über so viele Merkmale verfügt, die dem Genre wesentlich sind, ohne dabei auf die Schicksalsidee zurückzugreifen, ist aber selten.

#### 4.6. Todesurteile

Wird eine Hinrichtung auf die Bühne gebracht, so handelt es sich dabei zumeist um die aufwendigste Szene und den optischen Höhepunkt des Stücks. Dabei sind die Hinrichtungsszenen an sich für den Handlungsverlauf eines Stückes in der Regel gar nicht entscheidend, denn an diesem Punkt des Dramas ist das Ende der betreffenden Figur längst festgelegt. Der entscheidende Moment, in dem der Konflikt gelöst wird, ist vielmehr die



Findung und Verkündung des Urteils. Entsprechend ausführlich wird die Urteilsfindung in manchen Dramen dargestellt. Nicht selten nimmt die betreffende Szene sogar mehr Raum ein als die Hinrichtungsszene, obwohl sie nicht mit vergleichbaren optischen Reizen aufwarten kann. Da ein Todesurteil je nach Umständen eine ganze Reihe von Sprechakten erfordern kann, von Anklage- und Verteidigungsreden über die Begründung des Urteils bis hin zu seiner Verkündung gegenüber dem Angeklagten und gegenüber der Öffentlichkeit, können die verschiedenen Aspekte aber auch auf mehrere Szenen verteilt werden. Je nachdem, welcher Aspekt im Stück hervorgehoben werden soll, werden dabei einzelne Elemente ausführlicher oder knapper behandelt oder auch ganz weggelassen, um anderen mehr Raum zu bieten. Als Beispiele können die bereits mehrfach erwähnten Konradin-Dramen dienen. Es genügt in diesem Fall, sich auf die Stücke Klingers und Heydens zu konzentrieren.

#### 4.6.1. Die Gerichtsverhandlung

In Klingers *Konradin* nimmt die Hinrichtung fast den gesamten fünften, die Gerichtsverhandlung den ganzen dritten Akt ein. In Textform ist der dritte Akt etwa doppelt so lang wie der fünfte. Hinsichtlich der Spielzeit dürfte der Unterschied etwas geringer ausfallen, da der fünfte Akt mehr und längere stumme Handlungen aufweist, deren Beschreibung in Regieanweisungen vergleichsweise wenig Raum einnimmt, aber auch bei der Aufführung dürfte die Gerichtsszene länger dauern als die Hinrichtung. Zudem ist die Gerichtsszene durchaus aufwendig gestaltet. Die Anzahl der Figuren beispielsweise reicht zwar nicht an die der Hinrichtungsszene heran, ist aber beachtlich: „König Karl auf einer Erhöhung. Protonotarius Robert Bari und der Staatssecretair, auf den Seiten des Königs. Barone und Ritter, rechts; Graf von Flandern an ihrer Spitze. Rechtsgelehrten, links; an deren Spitze, Guido Suzzarra. Syndik.“<sup>1</sup> Später ist auch Konradin vorübergehend anwesend, um sich selbst zu verteidigen. Die Anklage übernimmt Robert Bari, der den größten Redeanteil an der Verhandlung hat. Neben ihm und Konradin halten auch König Karl, der Graf von Flandern und der Rechtsgelehrte Suzzarra längere Monologe, die beiden letzteren zugunsten Konradins. Alle übrigen Anwesenden sind Statisten, die durch gelegentliche Einwürfe die allgemeine Stimmung im Saal und ihre Schwankungen anzeigen. Konradin, Flandern und Suzzarra verlassen die Verhandlung bereits, bevor das Urteil rechtskräftig gefasst ist. Schon dies zeigt an, wie schlecht es um Konradins Sache steht. Tatsächlich dient die gesamte Gerichtsszene vor allem dazu zu zeigen, dass die äußere Form der Rechtsprechung zwar gewahrt wird, das Urteil aber nicht den bestehenden Gesetzen entspricht. „Verflucht sey der

---

<sup>1</sup> Klinger: Konradin. S. 320.

Sieg, der diesen Tag gebahr! Ich bin euer Schwager, hab als Ritter und Verwandter gesprochen, und verlasse einen Blutrath, den die Rache finden wird“<sup>1</sup>, spricht Flandern in seiner Wut über die Scheinverhandlung an König Karl gerichtet. Größeres Gewicht haben aber die Worte des auswärtigen Rechtsexperten Suzzarra, der von Karl gerade zu dem Zweck hinzugeholt wurde, um dem Gericht nach außen hin das Ansehen von Neutralität zu geben<sup>2</sup>: „Ich zeichne nicht. Hier verdammt Politik, was das Gesetz rettet. Ich reise nach Modena, um im Gericht der Menschen zu sitzen, und nicht im Gericht der Könige. (ab)“<sup>3</sup> Einige andere teilen seine Ansicht, doch die Mehrheit unterzeichnet das bereits aufgesetzte Todesurteil gegen Konradin, das daraufhin durch Robert Bari verkündet wird: „König Karl, Euer Gericht hat geurtheilt über den Hohenstaufen, und seinen Anhang! hat ihn und seinen Anhang nach Mehrheit der Stimmen zum Tod verdammt. Eurer Macht ists überlassen zu retten, zu verdammen, und die Art seines Tods! Wie soll er büßen? Strang oder Schwert.“ Karl, der während der letzten Reden Flanderns, Suzzarras und Baris stumm geblieben war, muss nun nur noch das Wort „Schwert!“ aussprechen und das Urteil ist rechtskräftig. Er tut dies aber nur zögerlich, nachdem, wie eine Regieanweisung festhält, eine Weile Stille herrscht.<sup>4</sup>

Es ist bezeichnend, dass Karl sich auf dieses eine Wort beschränkt und den Rest des Urteils einschließlich seiner Begründung seinem Strohmann überlässt. Man kann dies als Versuch werten, die Verantwortung symbolisch von sich zu schieben. Das Wort „Schwert!“ auszusprechen, ist das Mindestmaß an Beteiligung, das Karl zeigen muss, der einzige Anteil an der Entscheidung und Bestätigung des Urteils, den er als verantwortlicher Fürst auf keinen seiner Untergebenen abwälzen kann. Alles Weitere lässt er andere für sich regeln. Die Verteidigungsreden decken die Ungerechtigkeit des Fürsten jedoch auf. Seinen Zweck, durch die Inszenierung der Gerichtsverhandlung seine Schuld am späteren Tod Konradins zu verdecken, erreicht er nicht. Er wird sich aufgrund seiner Rolle bei der Verurteilung seines Widersachers später im Stück weiteren heftigen Vorwürfen ausgesetzt sehen.

Gerichtsszenen werden vor allem genutzt, um die Unrechtmäßigkeit des Verfahrens aufzuzeigen. Da der Hingerichtete zumeist die positiv charakterisierte Hauptfigur des Stücks ist, werden die Todesurteile fast immer als ungerechtfertigt dargestellt. Dass es überhaupt eine Verhandlung gibt, ist eine Maßnahme der verantwortlichen Figuren das Unrecht zu verschleiern, die aber so gut wie nie erfolgreich ist. Die Mängel im Verfahren zeigen sich so deutlich, dass es letztlich die Ungerechtigkeit des Verfahrens unterstreicht.

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 336.

<sup>2</sup> Ebd., S. 309.

<sup>3</sup> Ebd., S. 337.

<sup>4</sup> Ebd.

#### 4.6.2. Die private Urteilsbegründung

Darüber, dass das Todesurteil gegen Konradin nicht rechtmäßig ist, sind sich alle deutschen Konradin-Dramen weitestgehend einig. Die Mittel dies darzustellen sind aber sehr verschieden. Nicht alle greifen auf eine Gerichtsszene wie im Stück Klingers zurück. Heyden lässt lieber einen einsam auf der Bühne stehenden Karl in einem mehrere Seiten langen Selbstgespräch um einen Entschluss ringen und abwägen zwischen der Sicherung seiner Herrschaft auf der einen und seinem Ruhm in der Nachwelt, den er durch eine ungerechtfertigte Verurteilung Konradins gefährdet sieht, auf der anderen Seite.<sup>1</sup> Schließlich kommt er zu dem Schluss, dass er die Macht hat, die Nachwelt über diese Ungerechtigkeit hinwegzutäuschen: „Was zag’ ich denn? – Indeß der Schein von Recht / Stand jedem meines Gleichen noch zur Seite.“<sup>2</sup> In diesem Fall wird durch den Monolog des Richters statt einer verlogenen öffentlichen also eine private und ehrliche Urteilsbegründung geliefert, die aber neben Karl nur dem Publikum zugänglich ist.

Heyden konzentriert sich in seinem Stück lieber auf die Charakterisierung des Richters, als Fehler im Verfahren aufzuzeigen. Statt einer Verhandlung wird deshalb der souveräne Richter gezeigt, der allein in einem Monolog das Für und Wider der Hinrichtung abwägt. So wird dadurch, dass dieser Richter seine Motive offenbart und sich als unversöhnlicher Feind des Angeklagten zeigt, deutlich gemacht, dass die Verurteilung keineswegs im Sinne der Gerechtigkeit ist, sondern aus eigennützigen Motiven oder aufgrund einer persönlichen Abneigung erfolgt. Ebenso wie in einer Gerichtsszene wird hier also die Unrechtmäßigkeit des Urteils aufgezeigt, und zwar insofern deutlicher, als das Publikum in diesem Fall aus dem Mund des Richters selbst das Eingeständnis seiner Ungerechtigkeit hört. Heyden kann sich deshalb in seinem Stück den Aufwand der Gerichtsszene sparen und diese durch einen knappen Botenbericht ersetzen.

#### 4.6.3. Die Benachrichtigung des Verurteilten

Details über den anschließenden Prozess, durch den Karl sich auch hier von jeder Schuld rein waschen will, erfährt man bei Heyden nur per Botenbericht. Er nimmt zunächst ganz und gar nicht den Ausgang, den Karl sich erhofft hat: „Doch so partheiisch auch dieß Tribunal / Gebildet war, errötheten die Richter / So schändliches Verfahren gut zu heißen. Mit edler Festigkeit die Furcht besiegend / [...] Erklärten sie den Conradin für schuldlos.“<sup>3</sup> Der Tyrann

---

<sup>1</sup> Heyden: Conradin. S. 251-254.

<sup>2</sup> Ebd., S. 253.

<sup>3</sup> Ebd., S. 257/258.



integriert oder gänzlich ausgespart. Die oben im Abschnitt *Auffällige Stille* behandelten Szenen, in denen der Verkünder des Urteils ermordet wird, stellen einen Sonderfall dar, weil sie neben der Darstellung des Zorns, den das Urteil hervorruft, auch den Zweck der Bestrafung einer negativ charakterisierten Nebenfigur erfüllen.

#### 4.6.5. Gerechtfertigte Todesurteile

Wie gesagt, werden die allermeisten Todesurteile in den Stücken des untersuchten Zeitraums als ungerecht dargestellt. Man könnte dies vielleicht als Ausdruck der Abneigung der Dramatiker gegen die Todesstrafe interpretieren, doch wahrscheinlicher erscheint, dass die Hinrichtung eines zu Recht verurteilten Bösewichts schlicht ein zu gewöhnlicher und uninteressanter Gegenstand für ein Stück ist und vermutlich auch nicht den emotionalen Effekt auf das Publikum hätte, den die Dramatiker anstreben. Zwar werden negativ charakterisierte Nebenfiguren gelegentlich zum Tode verurteilt, aber ihre Verurteilung und Hinrichtung werden nur mit wenigen Sätzen und jener Nachlässigkeit behandelt, die oben bereits am Fall Haßans in Schillers *Verschwörung des Fiesko zu Genua* beobachtet wurde. Zu einer umfassenden Auseinandersetzung mit dem Urteil kommt es nicht. Es wird ohne große Umschweife ausgesprochen und vollzogen.

Wann immer ein Todesurteil eine eingehende Behandlung erfährt, handelt es sich um eine zumindest so positiv dargestellte Figur, dass sie auf das Mitgefühl des Publikums rechnen kann. Dies bedeutet aber nicht zwangsweise, dass solche Figuren unschuldig sein müssen. Es gibt ein paar wenige Stücke, in denen eine positiv dargestellte Figur sich eines Verbrechens schuldig gemacht hat, welches ihre Verurteilung zum Tod zwar hart, aber gerecht erscheinen lässt. Als Beispiel sei Ifflands *Albert von Thurneisen* erwähnt. Hier hat sich die Titelfigur durch eine dringende Bitte von ihrer Geliebten von ihrer Soldatenpflicht ablenken lassen und sich während der Schlacht ohne Erlaubnis von ihrem Posten entfernt, ein Verbrechen, das üblicherweise mit dem Tod bestraft wird. Es ist ein ähnlicher Fall wie jener in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, mit dem Unterschied, dass Albert von Thurneisen tatsächlich hingerichtet wird.<sup>1</sup> Die im Stück Ifflands verwendeten Mittel zur Darstellung des Todesurteils sind von denen in den zuvor behandelten Fällen kaum verschieden, haben aber einen gegenteiligen Effekt. Der General, unter dem Albert dient, hält mehrere Monologe und führt Gespräche mit Vertrauten, bevor und nachdem er das Urteil unterzeichnet. Er wägt dabei das Für und Wider ab und befragt sein Gewissen, ganz ähnlich, wie es auch Karl von Anjou im

---

<sup>1</sup> Genau genommen endet das Stück bereits kurz vor der Hinrichtung. Es gibt jedoch nichts, was darauf hinweisen würde, dass er in der verbliebenen Zeit noch gerettet werden könnte.

Stück Heydens tut.<sup>1</sup> Hier werden jedoch keine eigennützigen Motive offenbart, sondern der Widerstreit von Pflicht und Mitleid dargestellt, in dem die Pflicht letztlich die Oberhand behält. „Geschehen ist's, Gott gebe ihm Erkenntnis, daß ich nicht anders handeln durfte, konnte – und Muth zu sterben“<sup>2</sup>, sagt er, direkt nachdem er unterzeichnet hat. Sein Monolog zeugt also gerade für die Rechtmäßigkeit des Urteils.

Der Prozess selbst wird nicht auf der Bühne dargestellt, aber der Verurteilte berichtet im Nachhinein darüber und bestätigt, dass dabei alles mit rechten Dingen zugeing, wenngleich er sich darüber beklagt, dass seinen Richtern keine Regung des Mitleids anzusehen gewesen sei. Auch die Überbringung des Urteils wird nicht dargestellt. Thurneisen wird erst, nachdem er es empfangen hat, im Gefängnis gezeigt. Obwohl er nicht schuldlos ist, verhält er sich so gelassen, wie man es von einer positiven Figur erwarten kann: „Todt also! – Todt – in wenig Stunden todt!!! – Todt? – [...] warum liegt in dem Worte nichts, das mir Schauer für die Sache selbst einflößen könnte! Ist es Betäubung? Ist es Bewußtseyn des Guten?“<sup>3</sup> Später betont er im Gespräch mit einem Besucher mehrfach seine Gelassenheit.<sup>4</sup>

Allzu sehr unterscheidet sich die Darstellung einer gerechtfertigten Hinrichtung von der einer ungerechtfertigten also nicht. Dieselben Mittel, durch die die Ungerechtigkeit des Urteils aufgezeigt wird, können auch für das Gegenteil verwendet werden. Zwar findet sich in der Stichprobe kein Stück, in dem ein Prozess, der zu einem gerechtfertigten Todesurteil führt, offen auf der Bühne dargestellt würde, doch angesichts der ohnehin sehr geringen Zahl gerechtfertigter Todesurteile gegen Hauptfiguren ist dies kein erstaunlicher Befund. Es mag damit zusammenhängen, dass ein Bericht, in dem der Verurteilte selbst die Rechtmäßigkeit des Prozesses bestätigt, völlig ausreichend ist, um diese zu belegen, und die aufwendige Darstellung des Prozesses somit unnötig wird. Es mag aber auch Zufall sein, dass sich unter den wenigen beobachteten Fällen kein solcher Prozess befindet.

## **4.7. Flehen um Gnade**

### **4.7.1. Um das eigene Leben flehen**

Die meisten Figuren in den untersuchten Stücken sind zu stolz, um um ihr eigenes Leben zu flehen. Ganz besonders gilt dies für positiv charakterisierte Protagonisten, die in der Regel lieber sterben als ihren Widersachern nachzugeben. Stand und Geschlecht der Figuren spielt dabei normalerweise keine Rolle. Es gibt jedoch drei Gruppen von Figuren, die von dieser

---

<sup>1</sup> Iffland: Albert von Thurneisen. Mannheim 1781. S. 85-95.

<sup>2</sup> Ebd., S. 93.

<sup>3</sup> Ebd., S. 95/96.

<sup>4</sup> Ebd., S. 98, 104.

Regel ausgenommen sind und um ihr Leben flehen können: Schurken, komische Figuren, und Kinder.

#### 4.7.1.1. Kinder

Kinder können um ihr Leben flehen, weil von ihnen normalerweise kein Stolz und keine Charakterstärke verlangt wird, zumindest nicht, wenn sie noch sehr jung sind. Obwohl es durchaus vorkommt, dass Kinder ermordet oder hingerichtet werden, machen aber nur wenige von ihnen von dieser Möglichkeit Gebrauch und selbst diese nur mit sehr knappen Worten. Hierfür gibt es verschiedene Gründe. Im bereits im Kapitel *Todeszeichen* behandelten *Ugolino* von Gerstenberg etwa sind die Kinder das ganze Stück über mit ihrem Vater in einem Turm eingesperrt, in dem sie dem Hungertod überlassen werden. Außer ihnen treten nur stumme Figuren auf, die gar nicht die Macht haben ihnen Gnade zu gewähren. Die Märtyrer in Werners *Die Mutter der Makkabäer* wiederum beweisen die Festigkeit ihres Glaubens und die Überlegenheit ihrer Religion gerade dadurch, dass sie gern und gelassen für ihren Gott in den Tod gehen, ohne Angst, ohne Schmerzen und natürlich auch ohne sich die Schande anzutun, ihre ungläubigen Richter um Gnade anzuflehen. Dies gilt für den neunjährigen Jakob ebenso wie für seine älteren Brüder. In Franz Xaver Rümels *Die Rebellen in Ungarn* (1813) wird ein Sechsjähriger öffentlich hingerichtet, spricht auf dem Schafott aber kein Wort.<sup>1</sup> Das Kind ist hier eine Nebenfigur, deren Schicksal nur insofern von Bedeutung ist, als es Einfluss auf die erwachsenen Hauptfiguren nimmt. Dass es seine Gefühle und Gedanken angesichts seines Todes zum Ausdruck bringt, ist deshalb nicht notwendig. Es genügt, später die Reaktionen seiner Angehörigen darzustellen. Ähnliches gilt für die Medea-Dramen Grillparzers und Gotters, in denen der Mord an den Söhnen außerhalb der Szene stattfindet. Zumindest Klinger gibt in seiner *Medea in Korinth* den Kindern aber Gelegenheit sich gegenüber ihrer Mutter und Mörderin zu Wort zu melden. Ihre Worte drücken zunächst vor allem Überraschung und Unglauben aus: „Mutter du wirst uns nicht weh tun! [...] Du wirst uns nicht dem Tode geben! [...] Die Kinder, die du liebst!“<sup>2</sup> Viel Zeit, um ihr Leben zu bitten, bleibt ihnen danach nicht mehr. „Wende weg den Dolch von mir! Ach du legtest Balsam auf die Wunde, die ich mir fiel, willst du mir nun eine größere machen!“<sup>3</sup> Dies ist die längste Replik, deren die Kinder fähig sind, bevor die Tat geschehen ist. Ähnlich ergeht es auch den beiden Söhnen in Kotzebues *Adelheid von Wulfingen*. Der erste wird so schnell und überraschend von seiner Mutter erdolcht, während er sie umarmt, dass er nur noch ein kurzes

---

<sup>1</sup> Rümel: *Die Rebellen in Ungarn*. S. 43/44.

<sup>2</sup> Klinger: *Medea in Korinth*. S. 129/130.

<sup>3</sup> Ebd., S. 131.

„Ach!“ ausstoßen kann.<sup>1</sup> Ottomar, dem zweiten Sohn, der den Mord mitangesehen hat und deshalb ahnt, was ihm bevorsteht, bleibt mehr Zeit:

„Ottomar. (der sich indessen in einen Winkel verkrochen, kniet nieder und hebt seine Händchen empor) Liebe Mutter, laßt mich leben!

Adelheid. (fährt heftig zusammen) Was winselt dort im Dunkeln? sprich! gieb Antwort!

Ottomar. (bittend) Es ist der kleine Ottomar.“<sup>2</sup>

In der Erstausgabe wird diese Szene sogar durch einen Kupferstich illustriert, der den neben seinem toten Bruder auf dem Boden liegenden Jungen zeigt, die Hand flehend gegen die Mutter ausgestreckt, die mit erhobenem Dolch über ihm steht. Tatsächlich scheint die Szene mehr auf Wirkung durch den Anblick als durch den Dialog angelegt zu sein. Ein Indiz hierfür ist, dass die Regieanweisung, die Ottomars Körperhaltung beschreibt, länger ist als seine Replik. Viel zu sagen hat er nicht. Wenn etwas das Mitleid der Mutter erregen könnte, so wäre es wohl eher seine Gestik als seine Worte. Bei Adelheid von Wulfingen wirkt aber beides nicht. Sie erdolcht ihn ebenso wie seinen Bruder, nur mit dem Unterschied, dass sie bei ihm nicht so gut trifft und deshalb mehrmals zustechen muss.

Wenn man aus diesen wenigen beobachteten Fällen allgemeine Schlussfolgerungen ziehen möchte, so muss man feststellen, dass Kinder angesichts ihres Todes generell wenig zu sagen haben, was damit zusammenhängen dürfte, dass es sich bei Kindern fast immer um Nebenfiguren handelt. Nebenfiguren dürfen, wie bereits festgestellt wurde, vor ihrem Tod selten viele Worte machen. Die Kinder im *Ugolino*, die man als Hauptfiguren betrachten kann, haben hingegen niemanden, den sie um Gnade anflehen könnten. In der untersuchten Stichprobe gibt es keinen Fall, in dem ein Kind, das eine Hauptfigur ist, getötet würde und zuvor noch Gelegenheit hätte ausführlich um Gnade zu flehen.

Bisher wurden nur Stücke betrachtet, in denen Kinder tatsächlich sterben, und man könnte versucht sein zu glauben, dass sich in solchen Stücken nur deshalb so selten Bitten um Gnade finden, weil diese Bitten meistens gewährt werden. Aber auch Stücke, in denen Kinder erfolgreich um ihr Leben flehen, gibt es kaum. Immerhin gibt es mit Kotzebues *Die Hussiten vor Naumburg im Jahre 1432* einen spektakulären Fall dieser Art. Da die Kinder hier aber nicht nur um ihr eigenes Leben flehen, sondern stellvertretend für die gesamte Stadt, werde ich dieses Stück später im Abschnitt „Flehen für die Gemeinschaft“ behandeln.

---

<sup>1</sup> Kotzebue: Adelheid von Wulfingen. S. 521.

<sup>2</sup> Ebd., S. 522.



#### 4.7.1.2. Schurken

Schurkenfiguren neigen viel eher dazu, um ihr Leben zu flehen, als positiv dargestellte Figuren. Dies hat mehrere Gründe. Erstens hängen sie mehr an ihrem Leben, weil ihre Taten ganz auf den Gewinn im Diesseits ausgerichtet sind, während sie vom Jenseits das Schlimmste befürchten müssen. Zweitens verfügen viele Schurken über ein schwach ausgeprägtes Ehrgefühl. Zwar gibt es, wie im Abschnitt *Sterbemonolog* gezeigt wurde, auch einige stolze Bösewichte, aber die meisten sind sich nicht zu schade, sich für ihre egoistischen Ziele zu erniedrigen, ein Wesenszug, den moralisch positiv dargestellte Figuren fast nie aufweisen.<sup>1</sup> Drittens ist es für die abschreckende Wirkung, die ihr Beispiel oftmals haben soll, desto besser, je tiefer der Schurke sich selbst erniedrigt.

Diese Selbsterniedrigung liegt oft nur zum Teil in den Worten, mit denen die Figur um Gnade bittet. Tonfall und Körperhaltung tragen wesentlich dazu bei, den Schurken als würdelos und verachtenswert darzustellen. Berdoa in Grabbes *Gothland* „wimmert“ beispielsweise „Gnade! Gnade! Gnade!“, als der Herzog ihn an seinen Haaren in die Szene zerrt.<sup>2</sup> Die Worte bleiben also auf das Wesentliche konzentriert, sie enthalten nichts, wodurch Berdoa sich zusätzlich zu der Erniedrigung, mit der eine Bitte um Gnade stets verbunden ist, weiter demütigen würde. Würdelos ist hingegen die Art, wie er sich von Gothland auf die Bühne befördern lässt. Eine ehrenhafte Figur müsste auf eine solche Behandlung, wenn sie sich schon nicht wehren kann, zumindest mit Protest oder, wenn es sich um eine Märtyrerähnliche Figur handelt, mit stoischer Gelassenheit reagieren, aber auf keinen Fall mit Unterwürfigkeit. Zudem würde eine solche Figur nicht durch ein Wimmern in ihrer Stimme ihre Furcht offenbaren. Effektiv ist das Verhalten Berdoas nicht, er wird trotz seiner Bitten ermordet.

Generell können Schurken nicht damit rechnen, dass ihr Flehen um Gnade erhört wird. Es kann ihnen sogar schädlich sein. In *Alexander und Darius* von Friedrich von Uechtritz will Alexander die zwei Mörder seines Widersachers zum Tode verurteilen. Der eine bittet um Gnade und wird umgehend zur Kreuzigung geführt, der andere verhält sich stolz, spricht Alexander das Recht ab, über ihn zu richten, und wird begnadigt.<sup>3</sup> Um das eigene Leben zu flehen führt bei solchen Figuren nur zu Verachtung und bestärkt andere Figuren eher in der Ansicht, dass sie den Tod verdient haben.

---

<sup>1</sup> Möglich ist allerdings eine Erniedrigung als Buße und Zeichen der Demut. Auf diese Art büßt beispielsweise die Titelfigur in Holteis *Robert der Teufel*. Ebenfalls möglich ist eine Erniedrigung zur Rettung anderer, wie sich im Abschnitt *Flehen für andere* noch zeigen wird. Siehe unten, S. 261.

<sup>2</sup> Grabbe: *Gothland*. S. 379.

<sup>3</sup> Der Begnadigte begeht allerdings kurz darauf Selbstmord, weil er zu stolz ist Alexanders Gnade anzunehmen. Siehe Uechtritz: *Alexander und Darius*. S. 130-132. Vgl. auch unten, S. 598.

#### 4.7.1.3. Komische Figuren

Komische Figuren sind deutlich leichter bereit um ihr Leben zu flehen als ernste, da ihr würdeloses Verhalten wesentlich zu ihrer Lächerlichkeit und somit zu ihrer komischen Wirkung beiträgt. Im Gegensatz zu ernsten Figuren kommen sie dabei meistens mit dem Leben davon, was aber keineswegs bedeutet, dass ihren Bitten Gehör geschenkt würde. Ihr Flehen bleibt in der Regel wirkungslos, stattdessen werden sie entweder von einer anderen Figur gerettet oder es stellt sich heraus, dass die Situation, in der sie sich befinden, gar nicht so bedrohlich ist, wie sie dachten.

In Raupachs Posse *Schelle im Mond* schwingt sich der Dorfbarbier Schelle zum Herrscher eines Vogelvolks auf, das auf dem Mond lebt, wird jedoch am Ende des Stückes von seinem Widersacher Simpel gestürzt. Dieser will Schelle hinrichten lassen:

„Simpel. [...] so bist du doch ein großer Schelm. Ich will dir eine Wohlthat erzeugen, und dich eine Spanne kürzer machen lassen: Dann bist du nur ein kleiner, und wirst eher selig.

Schelle. Ach, Gnädigster, (er kniet nieder) ich bin ihrer Wohlthaten gar nicht würdig.

Simpel. Nicht raisonnirt! Ich hab es mir einmal in den Kopf gesetzt, Deinen Kopf zu haben.

Schelle. Eine unglückliche fixe Idee! An meinem Kopfe werden Ew. Hochherrliche Gnaden wenig haben. Lassen sie mir doch diese Kleinigkeit!

Simpel. Still! Führt ihn bei Seite, und bringt mir seine Kleinigkeit!

Schelle. O Schicksal! – Nein! eigene Dummheit, eigene Thorheit! Warum unternahm ich Dinge, die nicht für mich paßten? warum blieb ich nicht, wozu ich einzig geboren war, ein Dorfbarbier ohne Abenteuer.“<sup>1</sup>

Zur Hinrichtung kommt es aber nicht mehr. Unter heftigem Blitzen und Donnern tritt der Zauberer Plomatikos auf und rettet Schelle in der Art eines Deus ex machina, indem er ihn mit Hilfe einer Wolke himmelwärts aufsteigen lässt. Die Begründung des Zauberers für sein Eingreifen lautet: „Du hast dich selbst erkannt; Du bist gerettet.“<sup>2</sup>

Es fällt auf, dass Schelle sich zwar unter anderem durch die Geste des Niederknien erniedrigt, sich aber nicht nur durch Bitten und das Erregen von Mitgefühl zu retten versucht, sondern Ansätze zeigt gegen das Todesurteil zu argumentieren und so die Möglichkeit zu der kurzen Diskussion und einigen Wortspielen eröffnet. Mitleid ist offensichtlich nicht die Wirkung auf das Publikum, die sich der Dichter von diesem Auftritt erhofft. Er setzt vorrangig auf die Lächerlichkeit, die zum Teil durch die Selbsterniedrigung, zum Teil durch die Absurdität der Diskussion zustande kommt. In vergleichbaren Szenen in anderen

---

<sup>1</sup> Raupach: *Schelle im Mond*. S. 174/175.

<sup>2</sup> Ebd., S. 175.

komischen Stücken werden ähnliche Prioritäten gesetzt und treten dort zum Teil noch deutlicher zutage. In Volls *Belino und Rosaura* befiehlt Nigoron seinem Diener Hurraburi, Birinko, den Diener der Hauptfigur Belino, auf dem Scheiterhaufen zu verbrennen:

„Nigoron. Du sollst für deinen Herrn schrecklich büßen.

Birinko. Aber schaut nur, was das für ein dummer Einfall ist. Ich als Diener habe ja nur die Befehle meines Herrn befolgen müssen.

Nigoron. Gleich viel, ihr habt mich schändlich betrogen. Man führe ihn zum Holzstosse, und zünde diesen an.

Birinko. Seid doch gescheid, ich kann keine Hitze ertragen, und es wär wirklich Schade um das Holz, das ihr für mich verbrennen wollt

Nigoron. Nur eines kann dich retten.

Birinko. Das wird was Saubers seyn.

Nigoron. Du mußt mir mit theuren Eiden geloben, mich an deinem Herrn zu rächen, und ihm den Dolch in die Brust zu stossen.

Birinko. Meinen Herrn soll ich umbringen? Möchtet ihr nicht so gut seyn, und mich in eure Dienste aufnehmen?

Nigoron. Warum das?

Birinko. Nun, ich glaube halt, die Sache würde mich leichter ankommen.

Nigoron. Elender, willst du einwilligen?

Birinko. Nein, ich thu's nicht.

Nigoron. Fort mit ihm auf den Holzstoß.

Hurrab. Ey komm du nur her, 's g'schieht dir nicht viel, 's ist ja nur, bis's vorbey ist.

Birinko. Möchtest du mir nicht vorher einen Gefallen thun?

Hurr. Ja, und was denn?

Birinko. Eine Kleinigkeit, dich zuerst verbrennen lassen, damit ich doch seh', was ich dabey zu thun habe.

Nigoron. Beschleunigt seinen Tod oder fürchtet meinen Zorn (ab).

Birinko. Hurraburi, goldener, schöner Hurraburi.

Hurrab. Fort sag ich, du hast keine Gnade mehr zu hoffen.“<sup>1</sup>

Birinko bittet gar nicht mehr explizit um Gnade, sondern versucht sich durch verschiedene rhetorische Taktiken aus seiner misslichen Situation herauszureden. Sie sind allesamt vollkommen erfolglos, scheinen ihm sogar eher zu schaden. Mehr noch als im Fall Schelles entsteht die Komik des Auftritts durch die Absurdität seiner Versuche zuerst Nigoron und

---

<sup>1</sup> Voll: *Belino und Rosaura*. S. 53/54.

dann Hurraburi von seiner Hinrichtung abzubringen. Die Komik basiert also gerade darauf, dass Birinko eben nicht auf eine gewöhnliche, zu erwartende und eventuell erfolgsversprechende Weise um Gnade bittet, sondern zugunsten der Lächerlichkeit weit von der Norm abweicht, so weit sogar, dass die Bitte um Gnade gar nicht mehr geäußert wird. Dass all seine fruchtlosen Versuche letzten Endes dennoch nicht viel mehr sind als Bitten um Gnade in anderer Gestalt und von den anderen Figuren auch so empfunden werden, macht die letzte Replik Hurraburis deutlich, in der er Gnade ausdrücklich ausschließt. Trotzdem wird auch Birinko schließlich gerettet, und zwar auf ähnlich spektakuläre Weise wie Schelle.

In komischen Stücken kann sich das Publikum in aller Regel darauf verlassen, dass die komischen Figuren trotz aller Gefahren am Leben bleiben und keinen ernsthaften Schaden nehmen. Ein Publikum, das sich dieser Konvention bewusst ist, wird deshalb wenig Mitgefühl mit den betroffenen Figuren empfinden, sondern kann sich ganz auf die Komik des Dialogs konzentrieren. Im Fall Schelles kommt hinzu, dass die Todesangst, die er für eine kurze Zeit auszustehen hat, als gerechte Strafe für seinen Größenwahn und zugleich als Mittel zu seiner Besserung erscheint. Sie bringt ihn zu der moralischen Einsicht, die seine Erlösung durch den Zauberer bewirkt.

Einen solchen Schock hat Birinko nicht nötig. Während Schelle weder eine böse noch eine gute Figur ist, sondern schlicht eine Figur mit charakterlichen Mängeln, die sich aber schließlich bessert, steht Birinko all seiner Lächerlichkeit zum Trotz von Anfang an klar auf der Seite der Guten. Dies erweist sich auch in der zitierten Szene. Zwar verfügt er als komische Nebenfigur weder über den Stolz noch über die Furchtlosigkeit eines positiv bewerteten Protagonisten, aber er hat doch gewisse Grundsätze, von denen ihn auch Todesdrohungen nicht abbringen können. Auf das Angebot sein Leben zu retten, indem er seinen Herrn umbringt, geht er nicht ein. So können sich auch komische Figuren auf ähnliche Art beweisen wie typische Heldenfiguren.

Hin und wieder gibt es Stücke, in denen komische Figuren tatsächlich zu Tode kommen. Es handelt sich aber um seltene Fälle, die man vor allem in Parodien, wie den bereits erwähnten Stücken *Eumenides Döster* und *König Violon*, sowie gelegentlich in romantischen Stücken findet, beispielsweise in Tiecks *Ritter Blaubart*. Auch in Vormärzdramen treten solche Fälle auf. Zu beachten ist hierbei, dass im Vormärz nicht mehr so streng zwischen komischen und tragischen Stücken getrennt wird wie im übrigen untersuchten Zeitraum. Es können hier auch in tragischen Stücken komische Figuren auftreten. Eine solche ist beispielsweise Leporello, Don Juans Diener in Grabbes Tragödie *Don Juan und Faust*. Viel Zeit um Gnade zu bitten wird diesem allerdings nicht eingeräumt. „Ach, meine Ahnung! Darum war's / So schwül im

Zimmer – Satan, Herr! Zu schlecht / Bin ich, daß ihr mich holt. – / (Auf den Don Juan deutend.) Nehmt ihn, ihr habt genug daran!“<sup>1</sup>, sagt er, als Satan auftritt, um seinen Herrn mit in die Hölle zu nehmen. Leporello bleibt seinem Herrn also nicht so treu wie Birinko, aber dies ist auch nicht zu erwarten, denn im Gegensatz zu Birinko und Belino gehören weder Leporello noch Don Juan zu den Guten. Keine der anderen Figuren schenkt Leporellos Worten auch nur die geringste Beachtung. Zu einer auf eine komische Wirkung abzielenden Diskussion um das eigene Leben wie in den beiden zuvor behandelten Fällen kommt es hier nicht. Stattdessen bleibt Leporello für die nächsten circa anderthalb Seiten stumm, während sein Herr sich zunächst mit einer lebendig gewordenen Bildsäule unterhält, die an dieser Stelle allem Anschein nach als Gesandter des Himmels auftritt und versucht ihn zur Reue zu bewegen<sup>2</sup>, und dann mit dem Teufel spricht, der ihn am Ende mit sich nimmt. Von Leporello nimmt währenddessen niemand Notiz. Er ist den übrigen Figuren in dieser Situation schlicht nicht wichtig genug, um beachtet zu werden. Trotzdem gehören ihm die letzten Worte des Stücks, nachdem der Teufel mit Don Juan im Boden versunken ist: „Es brennt in jeder Eck’, – ich muß verbrenen [sic]. / Gibt’s keine Hülfe? Weh’ die Flammen kommen! / Sie kommen! Keine Flucht! Ich muß verbrennen!“<sup>3</sup> Danach fällt der Vorhang „unter Feuer, Donner und Blitz“. Es ist deshalb anzunehmen, dass Leporello tatsächlich in dem Feuer ums Leben kommt, auch wenn dies im Stück nicht mehr dargestellt wird. Dieses Feuer wird zuvor vom Teufel ausgelöst mit den Worten: „Mantel, breit’ / Dich aus, entfalt’ den Stoff, aus dem du bist / Verfertigt, überflamm’ als Feuersbrunst / Dies Haus, sammt den Bewohnern es verzehrend!“<sup>4</sup> Noch nicht einmal in diesem Befehl, der sein Todesurteil bedeutet, wird Leporello ausdrücklich erwähnt, es ist nur von „den Bewohnern“ im Allgemeinen die Rede. Wie bereits oben im Abschnitt *Auffällige Stille* behandelt wurde, kann man es als Zeichen der größtmöglichen Verachtung verstehen, wenn eine Figur noch nicht einmal in ihrem Tod beachtet wird. Figuren wie derjenigen des Robert Bari in manchen Konradin-Dramen hat Leporello voraus, dass er diese Verachtung nur von Seiten anderer Figuren erfährt, während der Dramatiker ihn immerhin für wichtig genug hält, um ihm ein paar letzte Worte einzuräumen.

Ähnlich verhält es sich mit dem bereits behandelten Fall des hingerichteten Verschwörers Guilelmo in Holteis *Don Juan*. Im Gegensatz zu Leporello darf dieser ausführlich um sein Leben reden und wendet dabei ähnlich wie etwa Birinko verschiedene rhetorische Taktiken

<sup>1</sup> Grabbe: *Don Juan und Faust*. S. 221.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu unten, S. 344.

<sup>3</sup> Grabbe: *Don Juan und Faust*. S. 223.

<sup>4</sup> Ebd., S. 222.

an, aber wie Leporello erfährt er dabei wenig Beachtung. Vor allem Don Juan, an den der Großteil seiner Rede gerichtet ist, ignoriert ihn vollständig. Er „steht unbeweglich, als hörte er ihn nicht“<sup>1</sup> und zieht sich schließlich wortlos in seinen Palast zurück, nachdem der Tod Guilelmo zum Schweigen bringt. Dass Guilelmo mitten im Satz hingerichtet wird und keine Gelegenheit bekommt seine Rede zu Ende zu führen, kann man ebenfalls als Zeichen der Verachtung werten. Man muss dabei allerdings bedenken, dass Guilelmo zuvor bereits mehrere Seiten lang spricht und keinerlei Anstalten macht zu einem Ende zu kommen, sodass es scheint, als wäre sein Tod tatsächlich der einzige Weg, ihn zum Schweigen zu bringen. Aber auch das Volk, an das er sich zum Schluss wendet und das er zum Aufruhr anstiften will, reagiert nicht in der erhofften Form. Es bleibt zunächst ruhig. Einige Zeit später bricht der Aufruhr zwar tatsächlich aus, aber dies ist kein Resultat der Rede Guilelmos, sondern wird zum Teil dadurch ausgelöst, dass eine der Wachen eine Frau schlägt, was für deutlich größere Empörung sorgt als Guilelmos Tod, und zum Teil dadurch, dass Guilelmos Mitverschworene die Chance nutzen, um das Volk weiter anzustacheln.

Die Mitverschworenen scheinen die Einzigen zu sein, die Guilelmos Tod tatsächlich große Bedeutung beimessen, aber nicht auf die Weise, wie dieser es sich wünscht. Sie haben nicht vor ihn zu retten, sondern wollen seinen Tod, zum einen, um ihn als Anlass zum Aufruhr zu nutzen, und zum anderen, damit er sie nicht mehr verraten kann. Dass er hierzu nämlich durchaus bereit ist, bekundet er in seiner Rede öffentlich. Treue bis in den Tod, wie sie Birinko zeigt, ist also auch von ihm nicht zu erwarten. Anders als im Fall Leporellos ist bei Guilelmo allerdings nicht so klar, dass er nicht auf der Seite der Guten steht. Zwar werden er und seine Verschwörer bis zu diesem Zeitpunkt keineswegs ausgesprochen positiv dargestellt, aber im Vergleich zu Don Juan und seinen Verbrechen könnte man sie doch als das kleinere Übel betrachten. Gerade die Hinrichtungsszene weckt jedoch Zweifel an dieser Sichtweise, zum einen aufgrund des Verhaltens des Verurteilten und seiner Mitverschworenen, zum anderen aufgrund der Rede Don Juans, durch die er den ausbrechenden Aufruhr im Keim erstickt, indem er dem Volk sehr überzeugend darlegt, weswegen es mit ihm all seiner Sünden zum Trotz ein besseres Leben hat als mit seinen scheinbar moralischeren Widersachern.

Es ist eine Szene, mit der Holtei gegen fast alle Konventionen hinsichtlich der Darstellung von Hinrichtungsszenen oder auch von Todesszenen verstößt, unter anderem in der Hinsicht, dass er den Zweifel an die Stelle der Gewissheit setzt. Während Sterbemonologe normalerweise die Wahrheit über eine Figur offenlegen und ein abschließendes moralisches Urteil enthalten, lassen die letzten Worte Guilelmos viele Fragen offen, und zwar deshalb,

---

<sup>1</sup> Holtei: Don Juan. S. 221.

weil er selbst sie nicht als Sterbemonolog begreift. Guilelmo akzeptiert bis zum letzten Moment nicht, dass er sterben wird, und deshalb gilt für ihn nicht, was oben bei anderen Figuren beobachtet wurde. Er legt in seinen letzten Momenten nicht jegliche Verstellung ab, weil sie nicht mehr nötig ist, er scheint sich sogar desto mehr zu verstellen in der Hoffnung, auf diese Weise doch noch sein Leben zu retten. Deshalb bringen seine letzten Worte mehr Unsicherheit als Gewissheit. Nicht nur Guilelmos moralischer Status ist fragwürdig, es lässt sich noch nicht einmal mit Sicherheit sagen, ob es sich bei ihm um eine komische Figur handelt. Sein Sterbemonolog etwa weist zwar deutliche Parallelen zu komischen Figuren auf in der Hinsicht, dass Guilelmo versucht sich mit einer ganzen Reihe rhetorischer Taktiken aus seinem Tod herauszureden. Seine Versuche könnte man zumindest zum Teil durchaus als lächerlich betrachten in dem Sinne, dass ihre Aussichtslosigkeit leicht einzusehen ist. Sie entbehren aber den Wortwitz, der bei Schelle und Birinko beobachtet wurde. Dieser entsteht dort vor allem aus dem Dialog heraus, indem die Verurteilten versuchen die Repliken ihrer Gegner in einer für sie günstigen Weise umzudeuten. Bei Guilelmo fehlt dieses Element, da niemand, besonders nicht Don Juan, auf seine Reden reagiert. Guilelmo ist daher zumindest in dieser Szene weniger eine komische Figur als vielmehr eine Figur mit komischem Potential, das sich aber aufgrund des Widerstandes seiner Umgebung nicht entfalten kann. Guilelmo fehlt für seine komische Wirkung nichts weiter als ein Stichwortgeber, aber die Welt um ihn herum begegnet ihm mit Schweigen. Sein Sterbemonolog sowie sein Tod insgesamt wirken daher eher wie eine zynische Missachtung der Konventionen im Umgang mit komischen Figuren.

In Vormärzstücken sind Nebenfiguren, bei denen in vergleichbarer Weise gegen die Konventionen verstoßen wird wie im Fall Guilelmos, keine Seltenheit. Es kommt hier häufiger vor, dass Figuren angesichts ihres Todes offen für unterschiedliche Deutungen bleiben, sowohl hinsichtlich ihrer moralischen Beurteilung als auch ihrer komischen bzw. tragischen Wirkung. Auch Büchners *Dantons Tod* kann hierfür Beispiele liefern. Was diese Fälle miteinander verbindet und zugleich von früheren komischen Figuren unterscheidet, ist die vergleichsweise geringe Beachtung, die ihnen in ihrer Lebensgefahr von anderen Figuren zuteilwird, sowie die relativ hohe Sterblichkeitsrate.

#### 4.7.2. Flehen für andere

Während das Flehen um das eigene Leben insbesondere in den ernsten Dramen selten ist und zudem wenig Erfolg verspricht, ist das Flehen um das Leben anderer weit verbreitet und hat deutlich höhere Erfolgchancen. Es ist zudem nicht mit einer Abwertung der flehenden Figur

verbunden, denn zwar bedeutet auch das Flehen für andere, dass sich die betreffende Figur einer anderen unterwerfen und dabei ihren Stolz überwinden muss, aber aufgrund des altruistischen Zwecks scheint dies in den Augen der Dramatiker keine Schande zu sein. Jedenfalls finden sie Wege ihre Figuren um das Leben anderer flehen zu lassen, die nichts von der Würdelosigkeit und Lächerlichkeit der oben behandelten Schurken und komischen Figuren haben.

In Gotters *Merope* beispielsweise fällt die Titelfigur dem Usurpator Polyphont, der in der Vorgeschichte des Stückes bereits ihren Mann und mehrere ihrer Söhne ermordet hat, zu Füßen und fleht ihn um das Leben ihres letzten verbliebenen Sohnes an: „Wohlan, Barbar! Mein Leben nimm zuerst! / Erbarme dich der Angst, die mich entseelt! / Was willst du noch? zu deinen Füßen liegt / Merope, nezet sie mit Thränen, bebt / vor deinem Zorn. An der Erniedrigung / Erkenne, daß ich Mutter bin! [...] / Versprachst du nicht, ihn mir zurück zu bringen? – / Hier ist er ach! und tödten willst du ihn? / Sein Vater fiel – ihr Götter wißt, durch wen? / Laß mir den Sohn – und alles sey vergessen! / Der Sohn Kresphonts, dein Herr, dein König sucht / Verlassen, wehrlos, Schuz! Er lebe! gnug! / Und eine dunkle Freystatt nehm uns auf! / In ihm lebt mein Gemahl – sein ganz Geschlecht. – / Ach, alle flehn mit dir zu deinen Füßen, / Erbarme dich!“<sup>1</sup> Wie sie selbst feststellt, bedeutet es für sie eine Erniedrigung vor ihrem Widersacher auf den Knien um Gnade flehen zu müssen, aber gerade dadurch, dass sie dies laut ausspricht und somit zeigt, wie schwer ihr diese Erniedrigung fällt, offenbart sie auch ihren Stolz. Komischen Figuren fällt es in der Regel nicht so schwer um Gnade zu bitten, weil sie nicht über so viel Stolz und Ehrgefühl verfügen. Bei Merope hingegen bricht ihr Stolz auch im weiteren Verlauf ihrer Rede immer wieder durch. Zwar versucht sie auf der einen Seite den Tyrannen durch Zeichen der Demut zu besänftigen, kann es sich aber auf der anderen Seite nicht verkneifen ihn an seine Pflichten und in früheren Zeiten gegebenen Versprechen zu erinnern und darauf hinzuweisen, dass es sein rechtmäßiger König ist, über den er hier richtet. Auch seine Verbrechen wirft sie ihm indirekt vor, wenngleich nur, um ihm unmittelbar darauf Verzeihung anzubieten. Die Rede, mit der sie das Leben ihres Sohnes zu retten hofft, gerät so zu einer ambivalenten Mischung aus Unterwerfung und Vorwürfen, an der nur zu deutlich wird, dass sie sich ihrem Gegenüber moralisch weit überlegen fühlt und nur die Dringlichkeit der Situation sie dazu bewegen kann Polyphonts Befehlsgewalt anzuerkennen. Ihr in dieser Szene ebenfalls anwesender Sohn lehnt es übrigens ab Polyphont um Gnade zu bitten, fordert seine Mutter dazu auf aufzustehen und versichert ihr, dass er zu sterben weiß. Er verhält sich damit genau so, wie man es von einer positiv charakterisierten

---

<sup>1</sup> Gotter: *Merope*. S. 73/74.



ernsten Figur erwarten kann, wenn es um ihr eigenes Leben geht. Zu einem ähnlichen Opfer zeigt sich Merope bereit, als sie Polyphont ihr eigenes Leben anstelle des Lebens ihres Sohnes anbietet. Es ist typisch für positiv dargestellte Hauptfiguren in tragischen Stücken, dass sie sehr leicht dazu zu bewegen sind das eigene Leben zu opfern, sich aber schwer damit tun mit dem Leben anderer ebenso zu verfahren, insbesondere dann, wenn es sich um ihre Angehörigen handelt.

Merope ist mit ihrer Rede erfolgreicher als alle Figuren in den zuvor behandelten Beispielen. Dennoch hat sie nicht die Wirkung auf Polyphont, die Merope sich erhofft, denn dieser erkennt durch ihr Verhalten, dass er mit dem Leben ihres Sohnes nun ein Druckmittel in der Hand hat, mit dem er endlich sein lang ersehnten Ziel erreichen und Merope zur Hochzeit zwingen kann. Indem sie auf dieses Angebot eingeht, erreicht sie zumindest, dass ihr Sohn vorerst am Leben bleibt. Dieser nutzt später eine Gelegenheit, um Polyphont noch vor der Hochzeit zu ermorden. Es handelt sich um eines der wenigen Stücke, das zwar als Trauerspiel bezeichnet wird, aber aus Sicht des Protagonisten ein glückliches Ende nimmt. Meropes Flehen trägt dazu bei, dass ihr Sohn tatsächlich am Leben bleibt und ist in diesem Sinne letztendlich erfolgreich, auch wenn der Weg zu diesem Erfolg ein anderer ist, als Merope beabsichtigt hat.

Auch in anderen Stücken haben Figuren mit ihren Bitten um das Leben anderer Erfolg, manchmal sogar auf direktem Weg. In Spachs *Verbrechen aus Vaterliebe* sowie in Bonins *Haß und Liebe* werden beispielsweise Gnadengesuche vom Fürsten bewilligt. Auch in Hofmanns *Die Corsen* wird einer des Hochverrats beschuldigten Figur auf die Bitten eines Freundes hin Gnade in Aussicht gestellt. Diese Figur wird jedoch von einem anderen Verräter im Gefängnis ermordet, noch bevor die Begnadigung wirksam wird.<sup>1</sup> Eine Begnadigung bedeutet also noch nicht zwingend, dass das Leben der betreffenden Figur tatsächlich gerettet wird und das Stück glücklich endet.

Zudem kommt es durchaus ebenfalls vor, dass Figuren vergeblich um das Leben einer anderen Figur flehen. In Schikaneders *Der Grandprofos* beispielsweise wird sogar von einer ganzen Reihe verschiedener Figuren versucht einer Frau, die vom Feld eines Bauern Lebensmittel gestohlen hat und deshalb zum Tode verurteilt wurde, Gnade auszuwirken. Selbst der bestohlene Bauer sowie der Henker setzen sich für sie ein, aber die Titelfigur, die das Urteil gesprochen hat, bleibt hart. In einem solchen Fall geht es bei den Gnadengesuchen weniger um diejenigen Figuren, die sie stellen oder für die sie gestellt werden, sondern vielmehr um die Darstellung des schlechten Charakters derjenigen Figur, die sie ablehnt. Der

---

<sup>1</sup> Vgl. unten, S. 274.

Grandprofos wird schon von Beginn des Stückes an von nahezu allen anderen Figuren sehr negativ bewertet, dies steigert sich im weiteren Verlauf durch das Todesurteil und die abgelehnten Gnadengesuche noch deutlich. Nach der Hinrichtung wird er vom Ehemann der Verurteilten unter anderem als „Teufel in Menschengestalt“<sup>1</sup> bezeichnet und schließlich ermordet.

In Paul Weidmanns *Pedro und Ines* berichtet Ines, wie es ihr gelungen ist ihre Kinder aus der Gewalt einer wütenden Menschenmenge zu befreien, die offenbar bereit war diese umzubringen: „[...] ich eilte, ich stürzte mich / In die Menge; meine Thränen, mein Geschrey, meine / Klagen, denen ich mich ungestört ganz überließ, / Zogen die Blick auf mich; die Kleider unordentlich, / Die Haare den Winden überlassen, gaben mir / Eine erhabnere Miene; kurz alles wich aus; / Der Haufe wankte, brach, theilte sich in zwey Reihen, / Ich drang mitten durch! – Ja, Laura, ich fand Menschen / Unter diesem Pöbel; ich sahe Thränen fließen; / Alles schlich sich beschämt davon, und man überließ / Mir meine Kinder!“<sup>2</sup> Ines schafft es, durch ihre Klagen das Mitleid der Menschenmenge zu erregen, und rettet dadurch ihren Kindern vorläufig das Leben. Der Erfolg ist allerdings nicht von langer Dauer: „Doch was ich der Wuth des Pöbels / Entzogen, raubten mir von neuem meine Feinde! / Ein Haufe Krieger, mit Höflingen vermischt, umringt / mich alsobald! Was für zärtliche Gemälde hab / Ich ihnen von meinem traurigen Zustand gemacht; / Wie thränenwürdig, und rührend hab ich ihnen / Meine Lage, meine Schmerzen beschrieben; welche / Lebhaftre Ausdrücke hat mir mein mütterliches / Herz eingeflößt! Waren die Barbaren auch gerührt? – / Thörichte, du hast dich an solche Tyger gewandt! / Verstehen die Unmenschen denn die Sprache des Herzens? / Ach! mit bethränntem Aug, mit niedergesunkenem Haupt / Stand ich starr, und betäubt; Ach, mein Herz wollte sprechen; / Aber ich sah, daß mich hier niemand hören würde; / Ich verstand ihre Sprache nicht, und niemand die Meine!“<sup>3</sup> Ines gibt sich also abermals alle Mühe das Mitleid der Anwesenden zu erregen, aber bei diesen Feinden bleiben ihre Bemühungen wirkungslos. In ihrem Bericht spricht Ines ihnen deshalb jede Fähigkeit ab Mitgefühl zu empfinden bzw. die „Sprache des Herzens“ zu verstehen und zieht sogar ihre Menschlichkeit in Zweifel. Dass die Kinder tatsächlich doch noch gerettet werden, und zwar durch ihren Vater mithilfe von Gewalt, ändert nichts an der Schärfe, mit der die Mutter die betreffenden Personen verurteilt. Gerade der Vergleich mit der mitleidvollen Reaktion des „Pöbels“ lässt die Vertreter des Hofes und des Militärs desto gefühlloser erscheinen. Es soll hierdurch offenbar veranschaulicht werden, dass sie moralisch noch unter dem Pöbel stehen.

---

<sup>1</sup> Schikaneder: Der Grandprofos. S. 107/108.

<sup>2</sup> Weidmann: Pedro und Ines. S. 70.

<sup>3</sup> Ebd., S. 70/71.

Aber nicht alle Figuren, die trotz aller mitleiderregenden Klagen keine Gnade zeigen, haben entsprechende Vorwürfe verdient. Manchmal lassen ihnen die Gesetze schlicht keinen Spielraum, sodass sie sich selbst schuldig machen würden, würden sie nicht auf die Ausführung des Todesurteils bestehen. Einen solchen Fall haben wir oben mit Ifflands *Albert von Thurneisen* bereits kennengelernt.<sup>1</sup> Albert hat sich unerlaubt von seinem Posten entfernt, wofür der General ihn laut Gesetzeslage zum Tode verurteilen muss. Er hat keine Befugnis dazu, ihn des erwiesenen Verbrechens zum Trotz zu begnadigen. Da hilft auch das Flehen der eigenen Tochter nichts, die zugleich Alberts Geliebte und zudem der Grund dafür ist, dass dieser seinen Posten verlassen hat. Alle anderen Figuren einschließlich Alberts selbst erkennen die Gerechtigkeit des Urteils an und machen dem General keine Vorwürfe. Vergleichbare Fälle finden sich beispielsweise in Cachés *Das Hauptquartier*, in dem ebenfalls ein Soldat seinen Posten verlässt, sowie in Cremeris *Der Bauernaufstand ob der Enns*, in dem die Kinder eines zum Tode verurteilten Anführers der Aufständischen um Gnade flehen. „Nachsicht gegen ihn wäre Grausamkeit gegen den Staat“<sup>2</sup>, lautet in letztgenanntem Stück die Begründung dafür, dass die Vollziehung des Todesurteils unvermeidlich ist.

#### 4.7.3. Flehen für die Gemeinschaft

Die größten Erfolgchancen scheinen Bitten um Gnade zu haben, wenn sie nicht auf das Überleben einer einzelnen Person, sondern der Bevölkerung einer ganzen Stadt oder Festung abzielen. Es gibt tatsächlich kaum einen solchen Fall, in dem die Bitte um Gnade abgelehnt und die Stadt mitsamt ihren Bewohnern tatsächlich vernichtet würde. In Großmanns *Die Belagerung der Stadt Hanau* wird der Stadt zwar die völlige Zerstörung angedroht und nachdem alle Verhandlungen gescheitert sind, scheint der General der kaiserlichen Armee auch gewillt zu sein, diese Drohung in die Tat umzusetzen, doch Hanau bekommt Hilfe von außen und kann sich deshalb erfolgreich gegen die Angriffe wehren. In den Zriny-Dramen wird die vollständige Zerstörung von Sigeth mitsamt seinen Bewohnern zwar tatsächlich durchgeführt, aber nur deshalb, weil Zriny darauf besteht bis zum letzten Atemzug Widerstand zu leisten und die günstigen Konditionen ausschlägt, die ihm für die friedliche Übergabe der Burg angeboten werden. Eine Bitte um Gnade ist hier nicht einmal im Ansatz vorhanden.

Etwas komplizierter ist der Fall in Schummels *Die Eroberung von Magdeburg*. Hier wollen die schwedischen Truppen die Stadt weiter verteidigen, die Bürgermeister gehen jedoch hinter

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 251.

<sup>2</sup> Cremeri: *Bauernaufstand ob der Enns*. S. 67.

ihrem Rücken ein Bündnis mit dem Feind ein und lassen ihn in die Stadt. Als diese erst erobert ist, will der Feind von den im Voraus ausgehandelten Bedingungen plötzlich nichts mehr wissen und beginnt die Bevölkerung erbarmungslos niederzumetzeln, denn: „Verräthern hält man nie Wort.“<sup>1</sup> Aber selbst hier zeigt das Flehen um Gnade durch die Bürgermeister noch Wirkung. „Ich habe Leben von mehr als zwanzig Tausend Menschen verrathen helfen! Ich bin mit schuldig an ihrem Blut. Ich verdiene keine Gnade. Aber bitten, kniend bitten will ich, schonen sie nur diese Unglücklichen, die hierher geflüchtet sind. Nur für diese Erbarmung! Herr Obrister, und hier ist mein Kopf!“<sup>2</sup>, sagt einer von ihnen zu dem Offizier, der die feindlichen Truppen in der Stadt befehligt, woraufhin dieser unter gewissen Bedingungen verspricht zumindest vorerst das Leben derjenigen Bürger zu schonen, die sich in den Dom geflüchtet haben. Als am Ende des Stückes schließlich General Tilly eintrifft, begnadigt dieser alle, die noch am Leben sind. Für die Stadt beginnt also in dem Moment, in dem ihre Vertreter um Gnade flehen, eine Wende zum Besseren. Die Verluste bis zu diesem Zeitpunkt sind allerdings enorm und so vermittelt das Stück vor allem den Eindruck, dass die Bürger lieber weiter Widerstand hätten leisten sollen, anstatt ihre schwedischen Beschützer zu verraten. Das Massaker erscheint als Strafe für den Verrat, durch das Flehen um Gnade kann diese nur noch gemildert, aber nicht mehr verhindert werden.

Größeren Erfolg haben die Bürgermeister Landshuts in Blaimhofers *Die Schweden in Baiern*. Die Stadt hat zuvor so lange wie möglich Widerstand geleistet und dabei jedes Angebot sich zu günstigen Bedingungen zu ergeben ausgeschlagen. Am Ende erlahmen jedoch ihre Kräfte, die erhoffte Hilfe von außen trifft nicht ein. Zu diesem Zeitpunkt hat der über den langen Widerstand erzürnte König Gustav Adolph bereits die vollständige Vernichtung der Stadt beschlossen. Um dies zu verhindern, gehen die Bürgermeister ins feindliche Lager und bitten ihn um Gnade. Leicht zu überzeugen ist Gustav Adolph nicht. Etwa elf Seiten lang müssen die Bürger bitten, bis der König bereit ist Milde walten zu lassen.<sup>3</sup> Zunächst werfen sich die Bürgermeister in einer Geste der Demut allesamt dem König zu Füßen, doch damit haben sie wenig Erfolg. „Stehet auf! Bethet Gott an, ist besser“<sup>4</sup>, fordert Gustav Adolf sie auf, woraufhin sich die Männer erschrocken erheben. Sodann trägt einer von ihnen in einer wohlformulierten Rede die Bitte um Gnade vor und versucht dabei das Verhalten der Stadt zu rechtfertigen. „Wir haben unsere Stadt vertheidiget, nicht aus Trotz, aus Hartnäckigkeit, oder aus frevelhafter Verachtung Höchstdero Macht, sondern aus Liebe zu unserm Fürsten und

---

<sup>1</sup> Schummel: Eroberung von Magdeburg. S. 58.

<sup>2</sup> Ebd., S. 58/59.

<sup>3</sup> Blaimhofer: Schweden in Baiern. S. 98-109.

<sup>4</sup> Ebd., S. 98.

Vaterlande“<sup>1</sup>, sagt er unter anderem. Der König zeigt sich hiervon wenig beeindruckt und erhebt eine Reihe schwerer Vorwürfe, die derselbe Bürgermeister allesamt zu entkräften versucht. Auch hierauf reagiert Gustav Adolph alles andere als positiv: „Keine Ausflüchte! [...] Baiern hat meine Rache verdient, und ihr sollet sie am ersten fühlen. Ich will eure Gebäude und Mauern in Sandkörner zersplittern, und euch mit Feuer und Schwert vertilgen.“<sup>2</sup> Kurzzeitig bricht daraufhin Panik unter den Bürgermeistern aus. Einer unter ihnen fasst sich jedoch schnell wieder und erinnert den König daran, dass er sich bislang stets durch Großmut und Gnade, nicht durch Blutvergießen seinen Weg zum Ruhm gebahnt habe. Indirekt weist er ihn damit auf die Folgen hin, die ein solches Massaker für seinen Ruf hätte. Noch bevor der König antworten kann, meldet sich ein anderer zu Wort und bietet an für die Erhaltung der Stadt aus seinem privaten Vermögen zu bezahlen, ein weiterer will ebenfalls bezahlen und bietet zudem sich selbst als Geisel, woraufhin sich nach und nach alle als Geisel anbieten und geradezu ein Streit unter den Bürgermeistern entsteht, wer die Geisel sein darf. In diesem Moment tritt auch noch die Frau eines Bürgermeisters gemeinsam mit ihren Kindern auf, die inzwischen allen Schmuck in der Stadt einsammeln ließ und ihn nun Gustav Adolph übergeben will. Zudem lässt sie ihre weinenden Kinder um Gnade bitten. Als sich im Anschluss noch einmal alle gemeinsam dem König zu Füßen werfen, kann dieser schließlich nicht mehr widerstehen: „Ihr verdient meine Gnade. [...] Ich bewundere eure Tugend, und will sie auch als euer Feind belohnen. Ihr sollt Gustaven an edeln Gesinnungen nicht übertreffen.“<sup>3</sup> Er verzichtet nicht nur auf die Zerstörung der Stadt, sondern auch auf alles, was die Bürger ihm als Gegenleistung angeboten haben, und sichert ihnen noch dazu zu, die Stadt nie wieder angreifen zu wollen.

Gustav Adolphs Meinung schlägt nicht plötzlich um. Bereits zuvor hat er in kurzen Äußerungen, die unhörbar für die anderen Figuren beiseite gesprochen werden, wiederholt sein Erstaunen und Wohlwollen über das Verhalten der Bürger ausgedrückt. Er beginnt hiermit, als die Bürgermeister sich selbst als Geiseln anbieten. Solange diese lediglich als Repräsentanten der Allgemeinheit sprechen und die Stadt zu rechtfertigen versuchen, zeigen ihre Worte keine Wirkung. Dies ändert sich, sobald sie die Bereitschaft zeigen persönlich Opfer zu bringen. Diese Bereitschaft ist auch bei jenem Bürgermeister in *Die Eroberung von Magdeburg* zu beobachten, der sein eigenes Leben für das seiner verbliebenen Mitbürger anbietet. Unmittelbar im Anschluss an dieses Angebot verspricht der Obrist dort vorübergehend Schonung, wobei aber nicht zweifelsfrei feststellbar ist, was ihn hierzu

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 99.

<sup>2</sup> Ebd., S. 101/102.

<sup>3</sup> Ebd., S. 109.

bewogen hat. Die vorausgehende Replik des Bürgermeisters enthält verschiedene weitere Punkte, die ebenfalls für diese Reaktion verantwortlich sein könnten. Zudem verfügt der Obrist noch über private Beweggründe. In *Die Schweden in Baiern* hingegen wird durch die Länge des Dialogs und das Einsetzen des Meinungsumschwungs des Königs an eben jener Stelle sehr deutlich, dass die Opferbereitschaft der Auslöser ist.

Eine ähnliche Beobachtung lässt sich auch in Kotzebues *Die Hussiten vor Naumburg im Jahr 1432* machen. Hier schicken die Bürger der Stadt, nachdem ihnen die völlige Vernichtung angekündigt wurde, dem Heerführer Procopius all ihre Kinder entgegen, um ihn um Gnade anzuflehen. Mit Verhandlungen und Rechtfertigungen brauchen sie sich gar nicht erst aufzuhalten, denn das Massaker soll ein Racheakt für die Handlungen ihres Bischofs sein, der eine Mitschuld an der Hinrichtung von Jan Huss tragen soll. So versuchen sie, durch die Bitten der wehrlosen Kinder das Mitgefühl des Heerführers zu wecken. Diese Geste allein kann Procopius allerdings nicht umstimmen, er zeigt sich zunächst sogar wütend darüber, dass man meint, ihn mit so plumpen Mitteln beeinflussen zu können. Er fordert einen Beweis der Opferbereitschaft von Wolf, dem einzigen Erwachsenen, der die Kinder zum Feind begleitet hat:

„Procopius. Wie? wenn den Prahler ich bei seinem Worte fasste?

Wolf. Mit Freuden! schone Naumburg – über mich gebiete.

Procopius. Wohlan, laß sehen. Zeige mir die eignen Kinder.

Wolf. Sie stehen hier zerstreut unter diesem Haufen.

Procopius. Ihr Blut allein soll meinen Durst nach Rache löschen!

Wolf. (Erschrocken, nach einer Pause) Verschonest du die übrigen – so mags geschehen.“<sup>1</sup>

Wolf geht zunächst auf das Angebot ein und zeigt somit die Opferbereitschaft, die Procopius von ihm verlangt, um die Stadt zu retten. Als er jedoch auf seine Kinder deuten soll, bringt er es nicht übers Herz. Er besteht die Prüfung des Heerführers nicht. Es ist letztendlich nicht seine Opferbereitschaft, die die Stadt rettet, sondern die seiner Kinder, denn als Procopius Wolf nun des Wortbruchs bezichtigt und ihn angreift, stürmen sie herbei und umringen ihren Vater, um ihn zu schützen, die Gefahr ignorierend, in die sie sich dadurch begeben. Dies ist der Punkt, an dem die Meinung des Heerführers umschlägt. Zu erkennen ist dies daran, dass er „gerührt das Schwerdt sinken“<sup>2</sup> lässt. Es dauert noch einige Zeit, bis er seinen geänderten Entschluss ausspricht. Zuvor appellieren noch Wolfs Kindern ausführlich an sein Mitgefühl.

---

<sup>1</sup> Kotzebue: Hussiten vor Naumburg. S. 106.

<sup>2</sup> Ebd., S. 109.

Procopius trifft seine Entscheidung daraufhin nicht autoritär, sondern fragt seine Soldaten um ihre Meinung. Als diese ebenfalls ihre Waffen senken, verkündet er die Begnadigung.

In denjenigen Fällen, in denen einzelne Repräsentanten um Gnade für eine größere Gemeinschaft flehen, hängt die Gewährung derselben also zu einem großen Teil von der persönlichen Opferbereitschaft dieser Repräsentanten ab. Zu welchen Opfern sie konkret bereits sein müssen, ist von Fall zu Fall verschieden. Gustav Adolph im Stück Blaimhofers zeigt sich schon von vergleichsweise geringen Gesten gerührt, Procopius ist deutlich anspruchsvoller. Für alle behandelten Fälle gilt aber, dass das Opfer letztendlich nicht gebracht werden muss. Es ist der Beweis der Opferbereitschaft, auf den es für die betreffenden Figuren ankommt, am Opfer selbst haben sie kein Interesse.

Die Überwindung des Heerführers durch das Mitgefühl wird in den Stücken fast wie ein militärischer Sieg der Bürger dargestellt. Nachdem in *Die Schweden in Baiern* zuvor vor allem der Mut der Bürger zum Widerstand als bewundernswert dargestellt wurde, tut ihre Kapitulation am Ende des Stückes dieser Darstellungsweise keineswegs Abbruch. Stattdessen entsteht ihnen aus der Überwindung Gustav Adolfs weiteres Lob, und zwar aus dem Mund des Überwundenen selbst. „Ihr seyd würdig, das Muster aller Bürger, das Muster aller Unterthanen zu seyn“<sup>1</sup>, sagt er unter anderem. Procopius erklärt sich selbst für „besiegt durch Kinder“<sup>2</sup> und gibt ihnen die Anweisung auf ihrem Weg zurück in die Stadt ein Siegeslied anzustimmen: „Ein Lied, hört ihr? ein Siegeslied stimmt an! / Victoria! Sieg über die Hussiten!“<sup>3</sup> Der Sieg durch Mitgefühl erscheint hier als nicht weniger ruhmreich als der Sieg auf dem Schlachtfeld. Für eine solche Darstellungsweise kann es verschiedene dramaturgische Gründe geben. Es kann die Absicht des Dichters sein, eine solche friedliche Lösung zu propagieren und über den blutigen Sieg auf dem Schlachtfeld zu stellen. Es kann aber auch sein, dass das Stück zur Glorifizierung einer Stadt bzw. eines Volkes gedacht ist und deshalb versucht wird selbst dessen historische Niederlagen und Kapitulationen noch in Siege umzudeuten. Solche Fälle werden weiter unten noch näher behandelt.<sup>4</sup>

In Schummels *Die Eroberung von Magdeburg* ist allerdings kein solcher Sieg des Mitgefühls zu finden. Zunächst ist die Rettung einiger Menschenleben nach der Ermordung eines Großteils der Bevölkerung schwerlich als Sieg zu betrachten. Zum anderen wird der Akt der Begnadigung hier aufgeteilt zwischen dem Obristen, der nur vorläufig Gnade walten lässt, und dem General Tilly, der erst spät im Stück auftritt. Der Obrist knüpft an seine vorläufige

---

<sup>1</sup> Blaimhofer: *Schweden in Baiern*. S. 111.

<sup>2</sup> Kotzebue: *Hussiten vor Naumburg*. S. 113.

<sup>3</sup> Ebd., S. 119.

<sup>4</sup> Siehe unten, S. 493, 586.

Gnade allerlei Bedingungen, die lediglich seinen privaten Interessen dienen. Die Opferbereitschaft des Bürgermeisters scheint für ihn eher ein Zeichen zu sein, dass er nahezu alles verlangen kann. Er reagiert damit ähnlich wie Polyphont auf das Flehen Meropes. Als Tilly schließlich auftritt, muss er weniger durch Mitgefühl überwunden als vielmehr über die bisherigen Vorfälle und das Verhalten des Obristen aufgeklärt werden. Als dies geschehen ist, legt er vor allem Wert auf die Bestrafung des Obristen. Die Begnadigung der Überlebenden folgt fast schon mit Selbstverständlichkeit.

Allgemein lässt sich beobachten, dass in solchen Belagerungsdramen die Protagonisten zwar fast immer auf der Seite der Verteidiger stehen, die Angreifer oder zumindest deren Anführer aber trotzdem nicht unbedingt negativ bewertet werden. Für die Zriny-Dramen, in denen muslimische Angreifer von außen in das Kaiserreich einzudringen versuchen, mag dies nicht gelten, für Dramen, die im Dreißigjährigen Krieg spielen, gilt es dafür umso mehr. Anscheinend wollen die Autoren zwar ihre Sympathien auf eine Seite legen, dabei aber die Angehörigen der jeweils anderen Konfession nicht verärgern. Schummel geht in seinem Stück dabei so weit, dass er die Verantwortung für die Gräueltaten zum größten Teil auf den Obristen schiebt, der noch dazu ursprünglich selbst aus Magdeburg stammt, und somit die kaiserlichen Befehlshaber weitgehend entlastet. Dadurch nimmt er sich die Möglichkeit die Überwindung des feindlichen Heerführers als Sieg für die Bevölkerung der Stadt darzustellen, was aber kaum eine Rolle spielen dürfte, da ihm die Glorifizierung der Bevölkerung ohnehin nicht wichtig zu sein scheint. In *Die Eroberung von Magdeburg* liegen die Sympathien eher auf Seiten der tapferen schwedischen Verteidiger als der Bürger, deren Repräsentanten die Verteidiger verraten. Das Stück weist damit eine deutlich komplexere Figurenkonstellation auf, als sie in Belagerungsdramen sonst üblich ist. Es stehen sich hier nicht nur Belagerte und Angreifer gegenüber, beide Parteien sind ihrerseits wiederum in moralisch gute und schlechte bzw. mangelhafte Figuren unterteilt. Aufgrund dieser Konstellation kann es einen einfachen Sieg der einen Seite über die andere nicht geben.

Ebenfalls eine Ausnahme, wenn auch in anderer Hinsicht, ist Hebbels *Judith*. Holofernes ist einer der wenigen Anführer einer Belagerungstreitmacht in den untersuchten Dramen, die durch Mitgefühl nicht zu überwinden sind, sodass Judith schließlich zum Mord greifen muss, um die Stadt zu retten. Auch diese Rettung wird wie ein Sieg gefeiert, allerdings nur von der Bevölkerung, nicht von der Protagonistin selbst. Die Gründe hierfür werden später in anderem Zusammenhang noch im Detail erläutert.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Siehe unten, S. 551.



Insgesamt sind Figuren, die für ihre Gemeinschaft um Gnade flehen, jedoch vergleichsweise erfolgreich. Sie können zum Teil nicht nur den Tod vieler Menschen verhindern, sondern eine völlige Wandlung im Verhalten des Feindes hervorrufen, sodass sie von ihrem Flehen um Gnade ähnlich stark profitieren wie von einem militärischen Sieg. Dieser Erfolg liegt weniger an den Methoden der Flehenden, denn diese unterscheiden sich nicht allzu sehr von denjenigen, die beim Flehen um das Leben einer einzelnen Person angewandt werden. Die Opferbereitschaft findet sich etwa auch in der Rede Meropes wieder. Der Unterschied scheint eher darin zu liegen, dass diese Stücke tendenziell schlicht über die gnädigeren, weniger eigennützigen Antagonisten verfügen.

#### **4.8. Der Todesbericht**

Wie im Kapitel *Todeszeichen* bereits dargestellt, gehören Zeugenaussagen und Botenberichte zu den wichtigsten Methoden, um einen außerhalb der Bühne eingetretenen Todesfall sowohl anderen Figuren auf der Bühne als auch dem Publikum zu vermitteln. Es gibt hierzu Alternativen, unter denen das Hereintragen der Leiche auf die Bühne die verbreitetste ist. Doch unter bestimmten Umständen, beispielsweise wenn der Sterbeort der Figur zu weit vom Schauplatz entfernt liegt, sind solche Möglichkeiten nahezu ausgeschlossen und der Botenbericht fast unumgänglich. Zudem stellen mündliche Berichte die mit dem geringsten Aufwand verbundene Methode der Vermittlung einer Todesnachricht dar.

Eine Zeugenaussage kann ihre Funktion natürlich nur erfüllen, wenn der Zeuge glaubwürdig ist. Hierzu muss die Figur erstens vertrauenswürdig sein, zweitens muss sie verlässliche Zeichen empfangen haben und nahe genug am Ort des Geschehens gewesen sein, um nicht selbst einer Täuschung zu erliegen. Um die Glaubwürdigkeit ihrer Aussage zu erhöhen, kann sie zusätzliche Indizien vorzeigen. So wird etwa Kotzebues *Gustav Wasa* vom Tod seines Vaters berichtet, indem der Zeuge ihm ein Tuch zeigt, das mit dessen Blut befleckt ist. Da die Zeugenaussage als Todeszeichen oben bereits behandelt wurde, gehe ich auf diesen Aspekt hier nicht mehr näher ein. Statt die Beweisfunktion in den Blick zu nehmen, soll im Folgenden untersucht werden, wie der Tod in solchen Zeugenaussagen dargestellt wird.

Die Art und Weise der Todesdarstellung in einem mündlichen Bericht ist neben der Beweisfunktion vor allem davon abhängig, wie wichtig die verstorbene Figur für die Handlung des Stückes und für die noch lebenden Figuren ist, wie ihr moralischer Status ist und wie überraschend der Todesfall kommt. Nehmen wir beispielsweise die Nachricht vom Tod des Grafen Celano in Heydens *Conradin*, eine moralisch verwerfliche Nebenfigur, die im Verlauf des Stückes zwar einigen Einfluss auf dessen Handlung nimmt, die zu diesem

Zeitpunkt aber für niemanden mehr von Bedeutung ist: „Sire, Graf Celano ist / In höchster Qual gestorben eben.“<sup>1</sup> Die Erwähnung der Todesqualen ist wichtig, um zu signalisieren, dass der Verstorbene seine gerechte Strafe erhalten hat. Hierin scheint sich der dramaturgische Zweck dieser Nachricht, überbracht von einem anonymen Edelmann, im Grunde auch schon zu erschöpfen. König Karl, ihr Adressat, nimmt sie zum Anlass über die Neuvergabe der Güter Celanos, der keine Erben hinterlassen hat, nachzudenken. Auch der Untergang der Familie Celanos kann als Teil seiner Strafe betrachtet werden, ist seine Nichte und Erbin doch kurz zuvor seinen Intrigen zum Opfer gefallen. Weitere Reaktionen auf Celanos Tod gibt es nicht und obwohl es sich um einen weitgehend unvorhergesehenen Todesfall handelt, zeigt auch niemand ein Bedürfnis danach Genaueres über die Todesumstände zu erfahren. So bleibt es bei dieser kurzen Mitteilung, die sich ganz auf die Feststellung der Strafe konzentriert.

Vergleichen wir dies nun mit der Nachricht vom Tod einer anderen moralisch verwerflichen Nebenfigur, nämlich der des Königs Malkolm in Houwalds *Die Feinde*, der im gesamten Stück noch nicht einmal persönlich auftritt, dessen Tod aber einen plötzlichen und völlig unerwarteten Einschnitt in die Handlung bedeutet. Ein Bote bringt der Partei, die mit Malkolm im Krieg liegt, folgende Nachricht: „Ihr, die besiegten Fürsten, seyd gerächt! / Zum Feinde zwar entflohen die Verräther, / Mit Jubel wurden sie begrüßt, allein / Sie brachten unbewusst die Rache mit, / Denn eine treue Hand, die fortgerissen / Vom Sturm der Ueberläufer, in die Nähe / Malkolms gerieth, hat aus dem dicksten Haufen / Den schärfsten unsrer leicht beschwingten Boten / Dem König zugesendet, – einen Pfeil. / [...] Der Bote drängte sich zum Pfortchen ein, / Durch welches alle Lebensbilder ziehn: / Er traf des Königs Auge!“<sup>2</sup> Nicht nur ist der Bericht hier ausführlicher als im Fall Celanos, die Reaktionen fallen auch sehr viel lebhafter aus. Der Bote wird gleich von einer solchen Vielzahl an Stimmen unterbrochen, dass es nach der zitierten Stelle noch über eine Seite dauert, bis er beim Kern des Berichtes, nämlich der Todesnachricht, angekommen ist: „Und wenig Stunden drauf verschied der König.“<sup>3</sup> Der Bericht ist hier in erster Linie informativ gehalten und konzentriert sich darauf die übrigen Figuren über die Geschehnisse in Kenntnis zu setzen. Wertungen dieser Geschehnisse sind im Bericht selbst zwar vorhanden, die Parteilichkeit des Berichterstatters ist nicht zu übersehen, aber all dies bleibt nebensächlich. Erst in den Kommentaren der anderen Figuren treten die Wertungen deutlich in den Vordergrund. „Ja, Aug’ um Auge!“, sagt der blinde Malthos, dem Malkolm einst die Augen ausstechen ließ. „So

---

<sup>1</sup> Heyden: Conradin. S. 317.

<sup>2</sup> Houwald: Die Feinde. S. 174/175.

<sup>3</sup> Ebd., S. 176.

ist es gut! Geblendet erst, dann todt! / Mehr will ich nicht!“<sup>1</sup>, drückt Edgar, Malkolms größter Feind, seine Zufriedenheit mit den Geschehnissen aus. Im Vergleich hierzu wirkt der Botenbericht fast neutral. Es ist jedoch festzustellen, dass auch seine Form nicht darauf ausgerichtet ist die Figuren sowie das Publikum möglichst effektiv über die Ereignisse zu informieren. Anstatt sofort die Kerninformation zu liefern, dass der König tot ist, erzählt der Bote die Ereignisse chronologisch und lässt sich dabei die Zeit mit Metaphern zu spielen. Dass zwischen dem Beginn seines Berichts und jener Kerninformation über zwei Seiten vergehen, ist, wie gesagt, zum Teil ein Resultat der Unterbrechungen seines Berichts durch zahlreiche Kommentare anderer Figuren, aber der Berichterstatter schafft seinerseits durch seinen behäbigen Erzählstil erst die Gelegenheit hierfür. Der Dramatiker benutzt offensichtlich die Todesnachricht zur Spannungserzeugung, was nur gelingen kann, weil sie für die Handlung des Stückes von Bedeutung ist und weil der Tod der betreffenden Figur nicht ohnehin schon vorhersehbar ist.

Als in Pichlers *Heinrich von Hohenstauffen* die Nachricht vom Tod der Titelfigur eintrifft, ist die Reihenfolge bei der Berichterstattung eine völlig andere. Rudolph von Habsburg ist kurz zuvor abgegangen, um die bereits befohlene Hinrichtung Heinrichs im Auftrag des Kaisers vielleicht doch noch zu verhindern, kommt jedoch bald „verstört“, wie eine Regieanweisung festhält, zurück und verkündet: „Es ist zu spät – / Der König ist nicht mehr!“<sup>2</sup> Die wichtigste Information wird also gleich am Anfang geliefert. In seiner weiteren Berichterstattung berichtet Rudolph keine Details zum Ableben Heinrichs, sondern konzentriert sich ganz darauf die Quelle für diese Information offenzulegen und sie so zu verifizieren: „ich war im Schloß noch, in des Thores Bogen, / Da sprengt ein Ritter athemlos heran, / Der Markgraf ist’s, ich kenn’ ihn schon von Weitem, / Mit Müß’ entging er Kuenrings Leuten, / Kreuznach ist über, doch eu’r Willen ist gethan! / Er kommt –“<sup>3</sup> Rudolph verweist also lediglich weiter auf einen anderen Boten, den Markgrafen, der in dieser Hinsicht größere Glaubwürdigkeit hat, weil die Ausführung der Hinrichtung in seine Hände gegeben war. Mit seinem Auftritt geht die Funktion des Berichterstatters deshalb auf den Markgrafen über. Viele Informationen hat er allerdings nicht mehr zu liefern. Der Kaiser möchte lediglich von ihm wissen, wer ihm befohlen hat die Hinrichtung so schnell auszuführen, worauf er antwortet: „Prinz Manfred, gnäd’ger Herr! / Er brachte selbst mir den Befehl, den König / Schleunig zu tödten, eh’ er mit der Burg / In Kuenrings Hände fiele.“<sup>4</sup> Für den Kaiser ist diese Information neu, für das

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 177.

<sup>2</sup> Pichler: *Heinrich von Hohenstauffen*. S. 150.

<sup>3</sup> Ebd., S. 150/151.

<sup>4</sup> Ebd., S. 151.

Publikum aber nicht, denn es ist zuvor selbst Zeuge geworden, wie Prinz Manfred dem Markgrafen die betreffende Anweisung gibt. Mehr hat der Markgraf nicht zu sagen, alle weiteren Umstände der Hinrichtung sind sowohl dem Publikum als auch den übrigen Figuren bereits bekannt. Es handelt sich hier um einen Fall, in dem die Berichterstattung sehr kurz gehalten ist und sich weitgehend auf die Todesnachricht konzentriert, obgleich es sich bei dem Toten um die positiv dargestellte Titelfigur handelt und sein Tod von großer Bedeutung für die Handlung ist. Die Vertrautheit des Publikums und der Figuren mit seinem Schicksal bewirkt jedoch, dass der Bericht ähnlich knapp ausfällt wie jener über den Tod des Grafen Celano, eine Figur, die weder für die anderen Figuren noch für das Publikum von besonderem Interesse ist. Abgesehen davon, dass in Heinrichs Fall keinerlei Todesqualen erwähnt werden, manifestiert sich der Unterschied zwischen beiden Figuren weniger in der Gestalt der Todesnachricht selbst, als in den Reaktionen der anderen Figuren auf sie. Während am Schicksal des Grafen Celano nur aufgrund des Erbes ein geringes Interesse besteht, folgen auf die Nachricht vom Tod Heinrichs Klagen und Vorwürfe gegen den Kaiser, letztlich aber auch eine allgemeine Versöhnung aller anwesenden Figuren und Parteien. Für sich betrachtet mag die Todesnachricht also unspektakulär erscheinen, sie ist jedoch ein wichtiger Auslöser von weiterführenden Reaktionen. Mehr als die Kerninformation über die Ausführung der Hinrichtung ist nicht nötig, um diese Funktion zu erfüllen.

In dem anonym von Johann Michael Hofmann veröffentlichten Stück *Die Corsen* aus dem Jahr 1769 haben wir es ebenfalls mit dem Tod einer eher positiv dargestellten Figur zu tun, aber in ihrem Fall kommt der Tod überraschender, sowohl das Publikum als auch die anderen Figuren benötigen mehr Informationen, um die Geschehnisse zu begreifen. Zudem wird die Nachricht hier von einer Figur überbracht, die dem Toten sehr nahe steht, ein Phänomen, das bei negativ dargestellten Figuren selten auftritt, weil diese in der Regel von kaum jemandem gemocht werden. In *Die Corsen* wird der gesamte Bericht durch den Vater des Toten geliefert, er ist der einzige lebende Zeuge der gesamten Ereignisse. Dabei fällt zunächst auf, dass ähnlich wie bei Rudolph von Habsburg beim Auftritt des Boten in einer Regieanweisung dessen sichtlich angeschlagener Zustand festgehalten wird. In diesem Fall tritt der Berichterstatte „langsam und wehmütig vor sich hingebückt“<sup>1</sup> auf. Die drei bereits auf der Bühne befindlichen Figuren, die allesamt mit ihm sowie dem Toten verwandt oder befreundet sind, sehen ihm sofort an, dass etwas nicht stimmt, und alle drei melden sich zu Wort und verleihen ihrem Entsetzen über seinen Zustand Ausdruck, bevor der Vater auch nur ein Wort spricht. Als er schließlich zu sprechen beginnt, bricht er zunächst in unbestimmte Klagen aus.

---

<sup>1</sup> Hofmann: *Die Corsen*. S. 82.

„Warum hat das Geschick die Hülfe mir versagt?“<sup>1</sup>, fragt er etwa, ohne mitzuteilen, was ihm widerfahren ist. Er lässt daraufhin anderen Figuren die Zeit, auf seinen Auftritt zu reagieren. Auf diese Weise vergeht mehr als eine Seite, bis er schließlich zum Kern der Todesnachricht vordringt: „Ach alles ist umsonst! ich unglücklicher Mann, / Der seinem Sohn nicht half, der sich nicht trösten kann. / O hätte das Geschick mir deine Kraft gegeben; / Ists möglich, großer Gott? er würde jetzt noch leben!“<sup>2</sup> Ähnlich wie beim Bericht vom Tod König Malkolms wird die Todesnachricht hier zur Spannungserzeugung eingesetzt. Der Vater des Toten verzichtet zwar auf eine langwierige chronologische Erzählung und nimmt den Tod des Sohnes vorweg, bevor er irgendwelche Einzelheiten berichtet, aber die Todesnachricht wird durch die Kommentare der anderen Figuren und durch die zunächst vagen Andeutungen dennoch hinausgezögert und fällt überdies so vage aus, dass sie mehr Fragen aufwirft, als beantwortet. Die Spannung wird während des weiteren Berichts zunächst hoch gehalten, indem die Informationen über die Todesumstände, die in diesem Fall sowohl dem Publikum als auch den übrigen Figuren vollkommen unbekannt sind, nur nach und nach preisgegeben werden. Zusätzlich erhöht wird sie einmal mehr, indem die Berichterstattung durch die Kommentare anderer Figuren verzögert wird. Unmittelbar nach der zitierten Stelle klagt die Schwester des Toten sieben Verse lang, bevor sie sich im achten und letzten Vers daran erinnert, dass ihr noch wichtige Informationen fehlen, und sie die Frage nach dem Mörder stellt. Die Antwort erfolgt schnell, der Name des Mörders wird genannt, aber über die Umstände erfahren wir zunächst noch immer nichts, weil der Bericht ein weiteres Mal unterbrochen wird durch eine Figur, die den Mord sofort am Täter rächen möchte. Erst danach erhalten wir vom Vater des Toten die Information, dass auch der Mörder bereits tot ist, da er sich, nachdem er den Sohn erstochen hat, mit derselben Waffe selbst gerichtet hat, und so wird die eine Todesnachricht mit einer zweiten kombiniert. Der Tod des Sohnes, der die deutlich positiver dargestellte Figur ist, behält aber Vorrang. Nachdem nun die wichtigsten Informationen übermittelt sind, geht der Bericht in eine detaillierte, größtenteils sogar wörtliche Wiedergabe des Sterbemonologs über, die sich über mehr als zwanzig Verse erstreckt. Die detaillierte Wiedergabe der letzten Momente des Sterbenden fungiert hier als Substitut für eine Sterbeszene, die dem Dramatiker offenbar zu aufwendig bzw. darstellerisch zu anspruchsvoll, vielleicht auch zu blutig gewesen wäre. Auf die Wiedergabe des Sterbemonologs folgt eine kurze Einschätzung der Chancen des Verstorbenen auf Erlösung im Jenseits und damit eine implizite moralische Bewertung der Figur: „Genade Gott! – und nun sah ich ganz sanft ihn

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 83.

<sup>2</sup> Ebd., S. 84.

sterben; / Sein Flehn wird sie gewiß, ja es muß sie erwerben.“<sup>1</sup> In der Erwähnung des sanften Todes liegt bereits eine Bestätigung dieser Einschätzung, denn ein solcher bleibt, wie schon erwähnt, in den untersuchten Stücken normalerweise den Guten vorbehalten, die auf die Gnade Gottes rechnen können.

Der Bericht wendet sich nun dem Mörder zu, erzählt noch einmal, wie dieser sich aus Reue selbst ersticht, und gibt auch einen Teil seiner letzten Worte wieder, die mit etwas mehr als fünf Versen aber deutlich kürzer ausfallen als bei dem Sohn. Es geht zudem aus dem Bericht hervor, dass seine letzten Worte nicht vollständig wiedergegeben werden, denn zum Schluss heißt es lediglich: „Wild fluchend starb er nun [...]“<sup>2</sup> Die Wiederholung der Flüche spart sich der Berichterstatter also, er gibt nur die vorhergehenden Selbstanklagen des Mörders wieder. Hier zeigt sich ein weiterer Vorteil des Botenberichts gegenüber der Sterbeszene: Der Dramatiker kann die Figur den Tod unter Flüchen des unverbesserlichen Bösewichts sterben lassen, ohne tatsächlich eine Figur auf der Bühne fluchen lassen zu müssen und sich damit eventuell Kritik auszusetzen. Der Bericht schließt mit einer knappen Zusammenfassung, die eine moralische Bewertung der beiden verstorbenen Figuren enthält: „Ein gleiches Schicksal paarte / Den allzutreuen Freund, den abscheuvollsten Mann, / Den je die Erde sah, die Hölle fassen kann.“<sup>3</sup> Der Mörder wird verdammt, der Sohn hingegen wird, obgleich er sich, der insgesamt eher positiven Darstellung zum Trotz, im Verlauf des Stückes ebenfalls schuldig gemacht hat, indirekt entschuldigt, indem als sein einziger Fehler seine zu große freundschaftliche Treue genannt wird. Auf das Ende des Berichts folgen diverse Klagen um den Toten sowie Vorwürfe gegen seinen Mörder, wie es beim Tod einer positiv dargestellten Figur üblich ist, und zwar sowohl durch die anderen anwesenden Figuren als auch durch den Berichterstatter selbst.

In *Die Corsen* wird also versucht durch den Bericht vom Tod der Figur eine Sterbeszene zu ersetzen, was einige dramaturgische Vorteile bietet. Der Dramatiker kann so besser selektieren und manches aussparen, dessen Darstellung seiner Ansicht nach gegen den guten Geschmack verstößt oder schlicht mit zu viel Aufwand verbunden ist. Um die reine technische Machbarkeit dürfte es in *Die Corsen* hingegen nicht gehen, denn der Tod durch Erstechen ist vergleichsweise leicht darstellbar und deshalb auf der Bühne sehr beliebt.<sup>4</sup> Es gibt aber auch Todesfälle, die so brutal und überdies auf der Bühne so schwierig darstellbar sind, dass dem Dramatiker kaum etwas anderes übrig bleibt als auf den Bericht auszuweichen.

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 85.

<sup>2</sup> Ebd., S. 86.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Vgl. oben, S. 59.

Ein solcher Todesfall liegt in Rittershausens *Jerusalems Zerstörung* vor. Dieser Fall unterscheidet sich zudem dadurch von den bisher in diesem Abschnitt behandelten, dass der Tote eine nicht namentlich bekannte Figur ist, die für die Handlung des Stückes im Grunde bedeutungslos ist und die einzig im Bericht von ihrem Tod überhaupt Erwähnung findet. Es handelt sich um einen jener Todesfälle, die exemplarisch für das Schicksal einer größeren Gruppe stehen, ähnlich wie der Tod des Soldaten in Immermanns *Andreas Hofer*. In Jerusalem ist durch das Werk zweier Tyrannen eine Hungersnot ausgebrochen. Während diese in einem Kellergewölbe feiern, sich die gehorteten Vorräte schmecken lassen und sich betrinken, bringt ein Diener die folgende Nachricht: „Eine Mutter hat ihr eigenes Kind aus Hunger gebraten, und aufgezehrt. Die Nachbarn – Diebsleute rochen den Braten. Sie steht gebunden auf der Höhe des Sölers – ob sie hier erzählen darf, wie ihres Kindes Fleisch dem lüsternen Gaumen einer Mutter schmeckt.“<sup>1</sup> Der Diener nimmt in dieser knappen Zusammenfassung bereits die wichtigsten Informationen vorweg, bevor der ausführlichere Bericht der Mutter beginnt. Dies bietet den Vorteil, dass die Mutter in ihrer Nacherzählung der Ereignisse nicht mehr im selben Maße informativ sein muss. Weil sowohl das Publikum als auch die übrigen Figuren bereits Bescheid wissen, kann der Dramatiker eine geistig verwirrte Mutter aufführen, deren Worte nur wenige Rückschlüsse auf die tatsächlichen Ereignisse gestatten, die dafür aber desto mehr über ihren psychischen Zustand verraten: „Ihr habt meinen Braten nicht gerochen? (die Tyrannen starren sich an) O! ich hab mich satt gegessen – recht satt gegessen – Gott segne euch dafür! [...] Verstand und Witz haben mich gerettet; der Verstand zeigte auf mein Kind – der Witz gab mir das Messer, (zittert. Außer sich. Mit gebrochener Stimme.) das Messer! (entsetzt sich.) das blutige Messer! – (mit Geschrey.) Benoni! mit der blutigen Gurgel – aus meinen Augen – aus meinen Augen – Gespenst! (lange Pause.) Fort, fort ist sie – die blasse, stumme, blutige Todtengestalt – (Pause. Mit wahnsinniger Befremdung.) Mich fürchtet es nicht – es spiegelt sich in meinen Augen! (Pause: rasend.) Euer Anblick hat es verjagt. [...] O hättet ihr es schreyen gehört das arme Geschöpf! das Mark wäre in euern Knochen vertrocknet; und wenn der Hirnschedel leer ist, dann wühlen Insekten darinn – und dann ists Sommer – (klatscht in die Hände.) Sommer, wenn die Mücken im Abendstrahle tanzen. [...] (mit Geistesgegenwart.) O! wie das unschuldige Würmlein an meinem Busen herauf kroch – mit matten Augen mich noch anblickte – seine Lippen umsonst sich mühten, Leben aus der ausgehungerten Mutterbrust zu saugen! (mit Geschrey.) O hättet ihr ergriffen beym Fuß den lechzenden Knaben – empor geschwungen, daß die Luft heulte – zerschmettert am nächsten Ecksteine, daß Hirn und Blut gräßlich herabrann – (mit

---

<sup>1</sup> Rittershausen: *Jerusalems Zerstörung*. S. 83.

durchdringendem Geschrey.) aber meine Hände, diese meine Hände!“<sup>1</sup> Im Original zieht sich der Bericht der Mutter ca. zweieinhalb Seiten lang hin, in der zitierten Passage wurden unter anderem einige kurze Kommentare der Tyrannen sowie die Reaktionen der Mutter auf diese ausgelassen. Auch in dieser gekürzten Form ist aber noch deutlich zu erkennen: Der Bericht der Mutter ist lang, viel länger, als für die spärlichen Informationen, die in ihm enthalten sind, notwendig wäre. Die wichtigsten Informationen hat der Diener bereits zuvor geliefert, Neues erfährt man von der Mutter kaum und dieses Wenige ist noch dazu vage und ungewiss. Zu Beginn des Berichtes erscheint es, als habe die Mutter ihrem Kind mit einem Messer die Kehle durchgeschnitten, explizit gesagt wird dies aber nicht. Später dann deutet sie eine andere Todesart an, als sie über den am Eckstein zerschmetterten Kopf des Kindes spricht. Sie verwendet dabei zwar den Konjunktiv und spricht zunächst nicht von sich selbst als Täterin, aber der Ausruf „aber meine Hände, diese meine Hände!“ scheint letztlich doch darauf hinzudeuten, dass sie das Beschriebene eigenhändig ausgeführt hat. Ohnehin ist auf kaum etwas in ihrem Bericht Verlass, denn überall zeigt sich der Wahnsinn, nicht nur in ihren eigenen Worten, in denen sie stellenweise Halluzinationen zu beschreiben scheint und die manchmal in wilden Assoziationen vom Thema abschweifen, sondern auch durch die zahlreichen kurzen Regieanweisungen, die den Bericht in viele kleine Stücke zerreißen. Es handelt sich nicht um einen gleichmäßigen Vortrag, sondern um ein ständiges Schwanken zwischen Extremen. Die Stille langer Pausen wechselt mit Geschrei. Mal gebärdet sich die Figur „rasend“, mal zittert sie und spricht mit „gebrochener Stimme“. Alle paar Worte verändert sich die Modulation und unterteilt den Bericht so in kurze Einheiten verschiedener Emotionalität. Diese Zerrissenheit des Berichts dient dazu, den geistigen Zustand der Sprecherin zu illustrieren, und eben diese Funktion steht in diesem Fall im Vordergrund. Es handelt sich hier um einen Todesbericht, in dem die Informationen über den Todesfall dramaturgisch betrachtet zweitrangig sind. Nicht der Inhalt, sondern die Form des Vortrags, nicht der Tote, sondern der Berichterstatter steht hier im Zentrum des Interesses. Die Kommentare der beiden Tyrannen bestätigen diesen Eindruck. Keiner von ihnen erwähnt das tote Kind, stattdessen thematisieren sie alle den Zustand der Frau. Es gibt also Todesberichte, deren dramaturgischer Zweck nicht darin liegt Informationen über einen Todesfall zu liefern, sondern durch die Form des Berichtes den Berichterstatter zu charakterisieren.

Zusammenfassen kann festgehalten werden: Berichte vom Tod negativ dargestellter Figuren sind stellenweise mit der moralischen Verurteilung des Toten verbunden, positiv dargestellte Figuren werden hingegen beklagt. Im Fall des getöteten Sohnes in *Die Corsen*, in dem der

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 85-87.



Tote zwar positiv dargestellt wird, jedoch nicht unschuldig ist, war zudem eine Andeutung einer Entschuldigung seines Fehlers zu beobachten. Eine mögliche Funktion einer Todesnachricht ist es also, ein finales moralisches Urteil über den Verstorbenen zu fällen bzw. darzustellen. Es kann mehr oder weniger ausführlich Bilanz gezogen und dem Publikum auf diese Weise mitgeteilt werden, was es abschließend von der betreffenden Figur zu halten hat, wie dies auch bei auf der Bühne dargestellten Sterbeszenen häufig der Fall ist. Die Todesnachricht ist dabei manchmal nur der vergleichsweise neutral gehaltene Auslöser für die wertenden Kommentare anderer Figuren.

Die Funktion der Spannungserzeugung kann hingegen nur durch den Bericht selbst erfüllt werden, die Kommentare der Zuhörer können hierzu allenfalls dadurch beitragen, dass sie den Bericht unterbrechen und ihn so in die Länge ziehen. Wie gut eine Todesnachricht zur Spannungserzeugung geeignet ist, mag bis zu einem gewissen Grad davon abhängen, wie viel den übrigen Figuren und vor allem dem Publikum bereits bekannt ist, ob der Tod also, wie in *Die Corsen* und *Die Feinde*, überraschend kommt oder, wie in *Heinrich von Hohenstaufen*, erwartet wird. Vor allem kommt es aber auf die Form des Berichtes an. In *Die Corsen* und *Die Feinde* machen sich die Dramatiker diverse Mittel zunutze, um die Übermittlung der im Grunde spärlichen wichtigen Informationen zu verzögern. In *Die Feinde* wird der Bericht streng chronologisch erzählt, sodass die Todesnachricht an dessen Ende steht. Die Erzählung beginnt relativ weit vor dem Todesfall. Hofmann verfolgt in *Die Corsen* eine andere Strategie, hier wird schon der Beginn des Berichtes verzögert. Zunächst liefert der Berichterstatter nur stummes Spiel ab, das von den anderen Figuren bereits als Anzeichen eines Unglücks verstanden wird. Dann macht er einige vage Andeutungen, die noch nicht explizit auf die zu berichtenden Ereignisse Bezug nehmen, und erst nach einer weiteren Replik einer anderen Figur beginnt schließlich der eigentliche Bericht. Im Gegensatz zu *Die Feinde* wird die Todesnachricht hier schon früh ausgesprochen, sie ist aber so vage gehalten und wird so zusammenhanglos vermittelt, dass sie, anstatt die Spannung aus dem Bericht zu nehmen, zunächst die Neugier auf die Erzählung der Todesumstände weckt. Der Dramatiker versucht hier aber nicht, die Spannung bis zum Ende des Berichts aufrechtzuerhalten. Man erkennt dies unter anderem daran, dass ab dem Moment, indem das Publikum und die anderen Figuren die wichtigsten Informationen über die Ermordung des Sohnes und den Selbstmord seines Mörders erhalten haben, die Verzögerungen durch Einwürfe anderer Figuren aufhören und der Vater ohne jede Störung seine detaillierte Nacherzählung der Ereignisse beenden kann. Der Dramatiker benutzt den Todesbericht also nur zu Beginn zur Spannungserzeugung, ab

einem bestimmten Zeitpunkt erfüllt er eine andere Funktion, nämlich jene, eine Sterbeszene einschließlich der Sterbemonologe der beiden Toten zu ersetzen.

Es kann zahlreiche dramaturgische Gründe dafür geben, den Todesbericht der Darstellung einer Sterbeszene vorzuziehen, technische ebenso wie moralische oder ästhetische. Auf der Bühne aufzuführen, wie eine Mutter ihr Kind tötet, brät und isst, wäre technisch schwierig, könnte eventuell an der Zensur scheitern und mag auch schlicht den Absichten und ästhetischen Vorstellungen des Dichters widersprechen. Indem Dramatiker die Sterbeszene durch den Bericht ersetzen, erweitern sie ihren Spielraum hinsichtlich verschiedener Todesarten und Begleitumstände beträchtlich. Mit der zeitgleich zu den Ereignissen stattfindenden Mauerschau existiert zwar theoretisch eine Alternative zum nachträglichen Bericht, in der Praxis zeigt sich jedoch, dass die Mauerschau kaum zur Information über konkrete Todesfälle genutzt wird. Sie wird gerne als Ersatz für Schlachtenszenen eingesetzt, die auf der Bühne schwer darstellbar wären. Hierbei mag der Beobachter berichten, wie ganze Reihen von Soldaten niedergemetzelt werden oder wie eine bestimmte, für die Handlung wichtige Figur offenbar getroffen vom Pferd stürzt. Als Todesnachricht reicht dies den Dramatikern aber nicht aus, es gibt in solchen Fällen so gut wie immer einen nachträglichen Bericht, der die Beobachtungen der Mauerschau ergänzt und bestätigt oder eben auch falsifiziert, oder der Verwundete oder Tote wird auf die Bühne gebracht, sodass sich das Publikum und auch andere Figuren aus der Nähe von dessen Zustand überzeugen können. Der Blick aus der Distanz bei der Mauerschau ist verlässlich genug, um einen Schlachtverlauf zu vermitteln, aber er ist nicht verlässlich genug, um den Tod einer Einzelperson festzustellen. Als Substitut für Sterbeszenen wird der nachträgliche Bericht im Allgemeinen bevorzugt, denn hier können Berichterstatter auftreten, die näher am Geschehen waren und deshalb den Tod mit größerer Verlässlichkeit bezeugen können.

Neben der Information über den Tod einer Figur ließen sich in den behandelten Beispielen also die moralische Beurteilung des Verstorbenen und seines Todes, die Spannungserzeugung und die Substitution von Sterbeszenen als weitere mögliche Funktion des Todesberichts ausmachen. Das letzte Beispiel hat zudem gezeigt, dass der Inhalt des Berichtes nicht unbedingt im Vordergrund stehen muss. Das Verhalten des Berichterstatters, sein persönlicher Umgang mit dem Todesfall und dessen psychische Auswirkungen auf ihn sind unter Umständen dramaturgisch wichtiger als die Informationen, die er explizit preisgibt. Todesberichte sind also vielseitig einsetzbar. Mit den in diesem Abschnitt beschriebenen Möglichkeiten sind lediglich die am häufigsten in den Stücken des untersuchten Zeitraums auftretenden Funktionen abgedeckt.

## 4.9. Todesdrohungen

### 4.9.1. Todesdrohungen gegen einzelne Figuren

Todesdrohungen spielen in den untersuchten Dramen eine eher geringe Rolle, denn Morde geschehen in ihnen im Wesentlichen auf zwei Arten: Entweder heimlich, hinterhältig und gut geplant oder aber spontan aus einer Gefühlsregung heraus. Im ersten Fall wird der Mörder kaum den Fehler machen seinem Opfer zu drohen und es dadurch vorzuwarnen und im zweiten Fall hat er gar keine Gelegenheit dazu, weil er seine Tat selbst nicht vorhersieht. Es ist selten, dass ein Konflikt zwischen Figuren so offen ausgetragen wird, dass es schon früher als unmittelbar vor der Tat Gelegenheit zu einer Todesdrohung gibt. Selbst Schillers *Wilhelm Tell*, eine der wenigen Figuren, die einen geplanten Mord begeht und dennoch positiv dargestellt wird, deutet die Todesdrohung nur an, indem er vor dem berühmten Schuss auf den Apfel einen zweiten Pfeil aus seinem Köcher nimmt, der im Fall seines Versagens für den Landvogt Geßler bestimmt ist. Diese Absicht spricht er aber erst im Nachhinein und im Konjunktiv explizit aus, nachdem der Schuss geglückt und die Gelegenheit zum Mord verstrichen ist.<sup>1</sup> Als er später den Entschluss fasst Geßler tatsächlich zu töten, setzt er diesen ohne weitere Drohungen oder Vorwarnungen in die Tat um. Der Pfeil trifft Geßler, bevor dieser Tells Anwesenheit auch nur bemerkt hat. Erst danach gibt Tell sich zu erkennen und bekennt sich zu der Tat.<sup>2</sup>

Tendenziell gilt: Todesdrohungen werden vor allem von Figuren geäußert, denen zur Tat entweder die Möglichkeit fehlt oder die aus anderen Gründen den Tod der betreffenden Figur gar nicht wollen. Sie sind insofern oft als ein Zeichen der Machtlosigkeit zu verstehen. In Crentzins *Der Hochzeitstag* beispielsweise stößt ein enttäuschter Liebhaber in seiner Wut Todesdrohungen aus, als er erfährt, dass seine Geliebte sich während seiner Abwesenheit mit dem Fürsten verlobt hat.<sup>3</sup> In Itters *Die Gefangene* droht Pompeo der ehemaligen Herrscherin Giulia damit sie zu töten, falls sie ihn nicht heiratet, aber den Willen der Frau, die sich vor allem durch ihren Stolz auszeichnet, kann er auf diese Weise nicht beugen. Er tötet sie schließlich tatsächlich, aber in Notwehr, nachdem Giulia ihn mit einem Schwert angreift. An ihrem Tod hat er im Grunde kein Interesse, denn er zerstört sich damit seine eigenen Ziele. Kurz darauf wird er selbst von einer anderen Figur ermordet. In Immermanns *Imelda Lambertazzi* wird die Titelfigur zumindest indirekt von ihrem eigenen Vater mit dem Tod bedroht, falls sie es wagen sollte sich in einen Angehörigen einer mit den Lambertazzis

---

<sup>1</sup> Schiller: *Wilhelm Tell*. S. 142, 148.

<sup>2</sup> Ebd., S. 200/201.

<sup>3</sup> Crentzin: *Der Hochzeitstag*. S. 55.

verfeindeten Familie zu verlieben.<sup>1</sup> Von ihrer Liebe abbringen kann er sie damit nicht. Das Stück endet damit, dass Imelda Selbstmord begeht, um ihrem zuvor vergifteten Geliebten ins Jenseits zu folgen. Todesdrohungen können also durchaus tödliche Konsequenzen haben, aber der Zweck, den diejenige Figur, die die Drohung ausspricht, mit ihr verbindet, wird nur selten erreicht.

Todesdrohungen können aber zum Erfolg führen, wenn sie gegen charakterschwache und unmoralische Figuren gerichtet werden. In Daxenbergers *Beatrice Cenci* gesteht beispielsweise ein Bandit, der einen Auftragsmord ausgeführt hat, nicht nur seine Tat, sondern gibt auch seine Auftraggeberin an, um sein eigenes Leben zu retten. Wie üblich bringt das Mordgeständnis keinen Nutzen, er soll dennoch seine Strafe erhalten, die im Stück zwar nicht explizit genannt wird, aber aller Wahrscheinlichkeit nach in seinem Tod besteht, denn diese Strafe wird auch der Auftraggeberin zuteil.<sup>2</sup> Solche Fälle sind aber selten. Selbst gegen Schurken zeigen Todesdrohungen nicht immer die gewünschte Wirkung, denn selbst wenn diese keinen Stolz zeigen und sich tatsächlich unterwerfen, ist kein Verlass darauf, dass sie die Wahrheit sagen und nicht bei der erstbesten Gelegenheit genau das Gegenteil von dem tun, was von ihnen verlangt wurde. Ein gutes Beispiel hierfür findet sich in *Die Corsen*. Oben wurde bereits der Bericht untersucht, den der Vater vom Tod seines Sohnes liefert. Jener Sohn droht zuvor seinem späteren Mörder mit dem Tod, falls er seine verschwörerischen Pläne nicht aufgibt. Dieser willigt zum Schein ein, betreibt seine Pläne insgeheim aber weiter mit dem Ergebnis, dass letztlich beide der Verschwörung angeklagt werden, der Bösewicht den Sohn in Gefangenschaft ermordet und danach Selbstmord begeht. Die Figur, die die Drohung ausspricht, zieht also auch hier nicht den geringsten Nutzen daraus.

#### 4.9.2. Todesdrohungen gegen Gruppen

Neben Todesdrohungen, die sich gegen eine konkrete, einzelne Figur richten, gibt es auch solche, die gegen eine größere Gruppe von Menschen gerichtet sind. Hinter letzteren stehen komplexere politische Abwägungen und Machtverhältnisse, die sich nicht so leicht auf Macht und Ohnmacht sowie den Charakter einzelner Figuren reduzieren lassen. Am häufigsten treten solche Drohungen in Stücken auf, die von der Belagerung einer Stadt oder Burg handeln. Ihr Zweck ist in der Regel die Belagerten zur Aufgabe zu bewegen, dadurch die Ressourcen der belagernden Armee zu schonen und, falls der Feldzug noch weiter fortgesetzt werden soll, keine Zeit zu verlieren. Die Entscheidungsträger innerhalb der Stadt oder Burg werden also

---

<sup>1</sup> Immermann: Imelda Lambertazzi. S. 78.

<sup>2</sup> Daxenberger: Beatrice Cenci. S. 20/21. Dieser Fall wird im Abschnitt *Auftragsmörder und Banditen* des Kapitels *Figuren* näher behandelt. Siehe unten, S. 511.

vor die Wahl gestellt, sich entweder zu ergeben und zu überleben oder Widerstand zu leisten und zu sterben. Manchmal wird für den Fall der Kapitulation sogar eine Belohnung versprochen. Das folgende Angebot etwa lässt Soliman dem ungarischen Grafen Zriny im Stück Körners durch einen Boten unterbreiten: „Kroatien / Sollst du als erblich Königreich besitzen, / Und was von Schätzen sonst Dich freuen mag. / Als Freund und Bund’sgenossen will er Dich / Zum höchsten Gipfel aller Ehren tragen.“<sup>1</sup> So verlockend, wie dieses Angebot geschildert wird, so abschreckend stellt Solimans Gesandter die Alternative dar: „Wo nicht, so stürmt er ohne Schonung weiter. / Mord ist die Losung, und was Leben heißt, / Soll unter seinem Henkersbeile bluten.“<sup>2</sup> Es handelt sich in solchen Fällen nicht um die leeren Drohungen eines Ohnmächtigen. Tatsächlich beziehen Stücke, in denen solche Situationen auftreten, ihre Spannung gerade aus dem Umstand, dass der Belagerer sich tatsächlich deutlich in der Übermacht befindet und seine Ankündigung wahr machen könnte, sofern er bereit ist die damit verbundenen Verluste zu tragen. In Solimans Fall existiert diese Bereitschaft, sodass in der Folge von Zriny’s Weigerung tatsächlich sämtliche Figuren auf ungarischer Seite sterben. Soliman erreicht seine Ziele dadurch aber nicht, denn Zriny leistet lange Widerstand und Soliman stirbt einen natürlichen Tod, bevor er dessen Burg erstürmt hat.

Für Belagerte gilt im Wesentlichen Ähnliches wie für einzelne bedrohte Figuren: Solange sie eine Wahl haben, wählen sie in der Regel den Widerstand und lassen sich von bloßen Drohungen nicht einschüchtern. Kotzebue’s *Die Hussiten vor Naumburg im Jahr 1432*, das bereits im Kapitel Flehen um Gnade behandelt wurde<sup>3</sup>, weicht jedoch insofern von der Norm ab, als den Belagerten keine Wahl gelassen wird. Der Herold des Feldherrn Procopius verkündet den erschrockenen Bürgern der Stadt: „Um deines Bischoffs Frevel willen, sollst / Du Naumburg von der Erde stracks / Vertilget werden! [...] / Was lebt und Athem holt in diesen Mauern, / So Mann als Weib, der Greis, das zarte Kind – / Sie werden ausgerottet durch das Schwerdt / Der Rache! blutig ende dieser Tag! – / Vollendet hab’ ich. – Seyd bereit zu sterben.“<sup>4</sup> Forderungen an die Stadt hat er nicht, er teilt den Bürgern lediglich die Entscheidung mit, die der Feldherr bereits gefällt hat. Dramaturgisch betrachtet ist dies sinnvoll, da ohne diese Vorankündigung das Stück keinerlei Spannung aufbauen könnte. Auf der Handlungsebene ist es allerdings kurios, dass ein Feldherr einen Herold einzig zu dem Zweck entsendet, um der Bevölkerung einer Stadt mitzuteilen, dass sie ohnehin

---

<sup>1</sup> Körner: Zriny. S. 86.

<sup>2</sup> Ebd., 85.

<sup>3</sup> Siehe oben, S. 268.

<sup>4</sup> Kotzebue: Hussiten vor Naumburg. S. 24.

niedergemetzelt wird, ganz egal, wie sie sich verhält. Dies kann ihm nichts nutzen, sondern nur schaden, falls das Volk hierdurch zu einer Verzweiflungstat getrieben wird. In Kotzebues Stück wird die Übermacht des Feldherrn allerdings als so erdrückend dargestellt, dass dieser sich offenbar um mögliche Gegenwehr überhaupt nicht zu sorgen braucht. Dass er den Herold sendet, hat nach dessen Angaben den folgenden Grund: „Procopius, der Böhmerfürst, mein Feldherr, / Will, daß ihr wißt, warum der Rache Gott / Dieß Strafgericht heut’ über euch verhänget.“<sup>1</sup> Procopius, der sich offenbar als Exekutive eines göttlichen Gerichts sieht, scheint davon auszugehen, dass er sich für die Erfüllung seines Amtes an gewisse Formen zu halten hat, die erfordern, dass der Verurteilte vorab über seine Bestrafung und ihren Grund aufzuklären ist. Die Vorankündigung hat also religiöse und moralische Gründe, keine militärtaktischen.

Die Bürger schaffen es schließlich den Feldherrn umzustimmen. Dessen anfängliche Härte ist aus dramaturgischer Sicht auch deshalb notwendig, um die Wandlung seiner Gesinnung desto wunderbarer erscheinen zu lassen. Wie oben bereits festgestellt wurde<sup>2</sup>, ist ein glückliches Ende keine Seltenheit in Dramen, die von einer Belagerung handeln. Auch Blaimhofers *Die Schweden in Baiern*, Großmanns *Die Belagerung der Stadt Hanau* sowie Blums *Das befreyte Ratenau* enden aus Sicht der Belagerten glücklich. Wenngleich der Weg dorthin manchmal einige Opfer erfordert, überlebt der Großteil der Bevölkerung doch, indem sie sich Gnade erwirkt, Hilfe von außen bekommt oder aber einen Weg findet, sich gegen die vermeintliche Übermacht zur Wehr zu setzen.

In den genannten Stücken stehen die Protagonisten auf Seiten der Belagerten. In Stücken, in denen die Sympathien klar auf Seiten der Belagerer liegen, wie z.B. in diversen Hohenstaufen-Dramen, die von den Italienfeldzügen der Herrscher dieser Dynastie handeln, spielen Todesdrohungen gegen die Bevölkerung im Allgemeinen eine deutlich geringere Rolle, vermutlich da ein solches Verhalten nicht zur positiven Darstellung der Protagonisten passt. In keinem der untersuchten Dramen wird je versucht, eine Todesdrohung, die gegen große Bevölkerungsgruppen gerichtet ist, moralisch zu rechtfertigen oder sie gar als geboten erscheinen zu lassen. Stattdessen wird über die Grausamkeit dessen geklagt, der die Drohung ausspricht. Dies bedeutet nicht zwangsweise, dass eine solche Figur ausschließlich negativ dargestellt wird. Holofernes in Hebbels *Judith* wird beispielsweise seiner Grausamkeit zum Trotz von mehreren Figuren des Stücks für gewisse Eigenschaften bewundert. Die Todesdrohung für sich genommen erhält jedoch keine positive Wertung.

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 20.

<sup>2</sup> Siehe oben, S. 270.

#### 4.9.3. Die Gebote der Herrscher

Souveräne Herrscher können auch ihr eigenes Volk bzw. Teile desselben mit dem Tod bedrohen, allerdings nimmt die Drohung in diesem Fall die Form des Gesetzes oder des Befehls an. Beispielsweise verbietet Creon in Passys *Thebas* die Beerdigung der beiden Brüder Antigones: „Daß es ja niemand wagt sie zu beerden / Es droht ihm sonst der fürchterlichste Tod.“<sup>1</sup> Dieses Gebot reizt sogar den Zorn der Götter, ihr Fluch wird ihm kurz darauf durch den Seher Tiresias verkündet: „So lang’ sie unbegraben liegen, ist / Die Stadt dem Feinde immer Preis gegeben, / Nichts nützen alle deine Schaaren dir, / Der Sieg ist den Belagerern gewiß.“<sup>2</sup> Dieser Fluch trifft Creon kurz nach Aufstellung des Gebots und noch bevor es angewandt werden kann. Der Zorn der Götter wird also eindeutig durch das Gebot an sich hervorgerufen, nicht erst durch die Ausführung der Strafe.

Todesstrafen werden zwar in den meisten Stücken als ungerecht dargestellt, aber es gibt Ausnahmen, wenn sowohl das Gesetz als auch der Prozess als gerecht gelten, wie beispielsweise in Ifflands *Albert von Thurneisen*. In den Konradin-Dramen wird nicht das Gesetz an sich angezweifelt, aber dessen Auslegung im von Karl veranstalteten Scheinprozess. In Creons Fall hingegen ist schon das Gebot selbst verwerflich, weil es gegen andere, göttliche Gebote verstößt. In den wenigen vergleichbaren Fällen wie beispielsweise Gotters *Esther*, in dem der Herrscher einen Völkermord an den Juden begehen will, ist ähnliches zu beobachten.

#### 4.10. Weissagungen, Orakelsprüche und Vorahnungen

In einigen Stücken der untersuchten Stichprobe kommt es vor, dass der Tod einer Figur vorhergesagt wird durch Orakel, Seher, Priester, Hexen, Geister oder andere Figuren, die über einen privilegierten Zugang zu übermenschlichem Wissen zu verfügen scheinen und deren Funktion innerhalb der Handlung des Stückes weitgehend darauf beschränkt bleibt dieses Wissen zu verkünden. So wird beispielsweise den Titelfiguren in Eckschlagers *Herzog Christoph*<sup>3</sup>, Goedeke's *König Kodrus*<sup>4</sup> und Schenks *Henriette von England*<sup>5</sup>, Saul in Rückerts *Saul und David*<sup>6</sup> und Antiochus in Werners *Die Mutter der Makkabäer*<sup>7</sup> der Tod vorhergesagt.

---

<sup>1</sup> Passy: *Thebas*: S. 141.

<sup>2</sup> Ebd., S. 145/146.

<sup>3</sup> Eckschlagers: *Herzog Christoph*. S. 110/111, 161/162.

<sup>4</sup> Goedeke: *König Kodrus*. S. 58.

<sup>5</sup> Schenk: *Henriette von England*. S. 71.

<sup>6</sup> Rückert: *Saul und David*. S. 255.

<sup>7</sup> Werner: *Die Mutter der Makkabäer*. S. 29.

In Raupachs *Der Nibelungen Hort* wird Siegfried schon in der Vorgeschichte ein früher Tod und Chriemhild der frühe Tod ihres künftigen Geliebten prophezeit.<sup>1</sup> In Jacobis *König Hiarne* sagen die Priester aus dem Blut eines Tieropfers einen „schlimmen Mord“ vorher, wissen aber nicht, wer durch wen ermordet werden wird<sup>2</sup>, in Gotters *Merope* lässt das Opfer lediglich Unglück erahnen<sup>3</sup>. In Raupachs *Themisto* sagt das Orakel vorher, dass das Haus des Königs am nächsten Morgen von Jammergeschrei erfüllt sein wird.<sup>4</sup>

In allen genannten Fällen trifft die Weissagung tatsächlich ein. Dennoch steht nicht in jedem Fall außer Frage, dass die betreffenden Figuren tatsächlich die Zukunft vorhersagen können. In der *Themisto* beispielsweise besteht zumindest die Möglichkeit, dass es sich um eine selbsterfüllende Prophezeiung handelt, im *König Kodrus* ist das Orakel schlicht bestochen. Zudem sind die Vorhersagen manchmal sehr schwer zu deuten, in der *Themisto* und im *König Hiarne* werden sie völlig falsch ausgelegt. Dessen ungeachtet bleibt festzuhalten, dass solche Weissagungen in den untersuchten Dramen äußerst zuverlässig sind, was auch immer im konkreten Fall die Gründe dafür sein mögen.

Selbst wenn andere Figuren, denen von ihrem Umfeld keine besonderen seherischen Fähigkeiten nachgesagt werden, Vorahnungen von Tod und Unglück haben, beispielsweise aufgrund eines Traumes, treffen diese in der Regel ein, wenn auch nicht immer auf genau jene Weise, die die Figur erwartet. Die Beispiele hierfür sind zahlreich.<sup>5</sup> Der dramaturgische Grund für die Beliebtheit solcher Vorahnungen des Todes ist vermutlich in der Spannungserzeugung zu suchen. Durch sie kann zu seinem frühen Zeitpunkt im Stück bereits ein Gefühl von Gefahr und Bedrohung geschaffen werden, in Situationen, in denen im Grunde noch gar nichts Bedrohliches vorgefallen ist.

Seher und Orakel geben in den untersuchten Stücken aber nicht immer nur Vorhersagen ab, manchmal fordern sie den Tod einer Figur. So verlangt der Seher Kalchas in Collins *Polyxena*, dass die Titelfigur, bei der es sich um die Witwe des Achilleus handelt, rituell geopfert wird, um den Geist ihres verstorbenen Mannes zu besänftigen. In Hubers *Tamira* soll der König nach dem Ausspruch der Brahmanen seine jungfräuliche Tochter opfern, um das Land vor der Pest zu retten. Der Liebhaber dieser Tochter entjungfert sie jedoch in der Nacht vor ihrer Opferung, um sie auf diese Weise zu retten, da sie so zum Opfer untauglich wird.

---

<sup>1</sup> Raupach: *Der Nibelungen Hort*. S. 12.

<sup>2</sup> Jacobi: *König Hiarne*. S. 121.

<sup>3</sup> Gotter: *Merope*. S. 58.

<sup>4</sup> Raupach: *Themisto*. S. 58.

<sup>5</sup> Solche Vorahnungen finden sich, um nur einige Beispiele zu nennen, in Weidmann: *Pedro und Ines*. S. 12; Pichler: *Germanicus*. S. 88/89; Schummel: *Die Eroberung von Magdeburg*. S. 26; Halm: *Imelda Lambertazzi*. S. 113; Dierike: *Eduard Montrose*. S. 45; [Anonym:] *Die Rache des Prinzen von Monterano*. S. 6; Auffenberg: *Wallas*. S. 125/126; Steltzer: *Franziska Montenegro*. S. 85; Starke: *Die traurige Hochzeitfeier*. S. 32-35.



Der König verurteilt daraufhin diesen Liebhaber dazu anstelle seiner Tochter geopfert zu werden. Nachdem dies vollzogen ist, bittet die Tochter darum mit dem Geliebten verbrannt zu werden, was ihr gewährt wird. Die Handlung von Klingers *Aristodymos* ähnelt der der *Tamira* stark, hier geht die Bedrohung aber nicht von der Pest, sondern von den Spartanern aus und der Liebhaber behauptet fälschlicherweise, dass die Tochter keine Jungfrau mehr sei, als der Priester bereits das Messer hebt. Der Vater ahnt jedoch die List und ersticht seine Tochter eigenhändig.

In der *Polyxena* steht außer Zweifel, dass der Spruch des Sehers wahr ist und das Opfer die erhoffte Wirkung zeigt. Der tote Achilleus selbst holt Polyxena anschließend zu sich: „Achilleus beugt sich vom Grabmal herab, erhebt den Schatten der Polyxena zu sich herauf – und schwingt sich langsam mit ihr in Wolken empor.“<sup>1</sup> Auch im *Aristodymos* bleibt nicht viel Raum für Zweifel. Hier wurde ein Priester geschickt, um vom Orakel in Delphi Rat zu holen. Dieser kann nur deshalb durch das feindliche Heer hindurch in die Stadt zurückkehren und dem Volk die göttliche Forderung nach dem Jungfrauenopfer verkünden, weil Apollon selbst mit lauter Stimme den Spartanern befiehlt, ihn durchzulassen.<sup>2</sup> Nach der Opferung reagiert Zeus auf die Frage, ob den Göttern das Opfer gefallen habe, mit Donner, was als Zustimmung interpretiert wird.<sup>3</sup> Das Volk fasst daraufhin neuen Mut und geht zum Angriff über. Lediglich im Stück Hubers scheint die Zuverlässigkeit der Brahmanen nicht erwiesen. Dies liegt zum einen an der Kürze des Stückes, das erst einsetzt, nachdem die Brahmanen ihren Spruch bereits verkündet haben, und bereits vor dem Tod der Tochter endet. Ob das Opfer wirksam ist, ist deshalb nicht zu beantworten, und selbst wenn es sich als unwirksam erweisen würde, wäre unklar, ob man den Fehler bei den Brahmanen zu suchen hätte, da das Opfer schließlich nicht in der gebotenen Form gebracht wurde. Es lässt sich in diesem Fall deshalb nur feststellen, dass das Stück keinen triftigen Grund liefert an den Brahmanen zu zweifeln.

Alle drei Frauen erklären sich übrigens zunächst freiwillig zu dem Opfer bereit. Tamira wird erst durch ihren Geliebten umgestimmt, dem sie aber letztendlich doch freiwillig in den Tod folgt. Die Tochter im *Aristodymos* wankt zeitweise in ihrem Entschluss, als sie von ihrem Geliebten und ihrer Mutter bestürmt wird. Letztendlich scheint sie ihr Leben aber freiwillig zu geben, was in ihrem Fall auch nötig ist, da der Orakelspruch die Freiwilligkeit des Opfers ausdrücklich vorschreibt. Polyxena bleibt in ihrem Entschluss zu sterben stets fest. Lediglich ihre Mutter sowie der Sohn des Achilleus, der sich inzwischen in die Witwe seines Vaters verliebt hat, sind zunächst nicht bereit den Spruch des Sehers zu akzeptieren. Es sind also in

---

<sup>1</sup> Collin: *Polyxena*. S. 155.

<sup>2</sup> Klinger: *Aristodymos*. S. 10.

<sup>3</sup> Ebd., S. 78.

allen drei Fällen eher Figuren, die die zu Opfern auserkorenen Frauen lieben, die bereit sind sich den Forderungen der Götter bzw. des Verstorbenen zu widersetzen.

Während die zuvor behandelten Weissagungen und Vorahnungen vor allem dazu dienen Spannung zu erzeugen, bilden solche Forderungen übernatürlicher Mächte, denen die Orakel, Seher oder Priester lediglich als Sprachrohr dienen, die grundlegende Motivation der Handlung des jeweiligen Stückes. Gemeinsam ist all diesen Fällen, dass man sich auf den tödlichen Ausgang der Handlung weitestgehend verlassen kann.

## **5. Szenenbilder**

Unter einem „Szenenbild“ soll im Folgenden nicht etwa bloß das Bühnenbild einer bestimmten Szene verstanden werden, sondern das Gesamtbild, das sich aus dem Bühnenbild, den Requisiten, der Anordnung der Figuren und sämtlichen eventuell auftretenden optischen Effekten ergibt. Da viele dieser Elemente beweglich sind, ist das Szenenbild nicht konstant und kann stets nur als Momentaufnahme beschrieben werden. Ich werde in diesem Kapitel allerdings nicht versuchen, das Szenenbild in seiner ganzen Komplexität zu analysieren, sondern einzelne Elemente herausgreifen, die für das Thema dieser Arbeit bedeutsam sind. Ein anderes Vorgehen ist ohnehin kaum möglich, denn die Informationen über das Szenenbild, die aus den dramaturgischen Texten zu erhalten sind, sind sehr begrenzt. Wie gezeigt werden wird, überlassen die Dramatiker bei der Darstellung des Todes weite Teile des Gesamtbilds der Fantasie des Lesers. Noch dazu sind die wenigen Informationen, die die Texte liefern, zum Teil stark interpretationsbedürftig. Sobald man sich über die konkret in der Szenenbeschreibung enthaltenen Anweisungen hinauswagt und nicht nur die relevanten Regieanweisungen hinzunimmt, sondern auch Rückschlüsse aus dem Dialogtext zu ziehen versucht, kommt man nicht umhin über bloße Möglichkeiten der Inszenierung zu sprechen. Der Einbezug der Dialogtexte wiederum lässt sich in diesem Kapitel aufgrund der Kürze und Lückenhaftigkeit mancher Szenenbeschreibungen und Regieanweisungen nicht immer vermeiden.

### **5.1. Szenenbilder in Sterbeszenen und Szenen mit Leichen**

#### **5.1.1. Todesorte**

Wie bereits festgestellt wurde, herrscht im deutschsprachigen Drama des untersuchten Zeitraums eine sehr begrenzte Zahl an Todesarten vor, vor allem in Bezug auf Hauptfiguren. Sie werden zumeist erstochen, vergiftet oder hingerichtet, hin und wieder auch erschossen. Diese Beschränkung der Todesarten bringt eine Beschränkung der Orte mit sich, an denen die Sterbeszenen stattfinden. Hinrichtungen finden fast ausschließlich an öffentlichen Orten auf dem Schafott statt. In der Realität gibt es zwar in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits Tendenzen die Hinrichtungen in geschlossene Räume zu verlegen und unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfinden zu lassen<sup>1</sup>, aber im deutschen Drama ist hiervon

---

<sup>1</sup> Siehe Dülmen: Theater des Schreckens. S. 145-148. Dülmen identifiziert als Grund hierfür die schwere Kontrollierbarkeit der oft einige tausend Zuschauer umfassenden Menschenmassen, in denen es zu Ausschreitungen, Verbrechen und Verletzungen kommt und die zudem den Ablauf der Hinrichtung stören können, da sich das Volk ungern mit der Rolle des passiven Zuschauers begnügt. Zudem scheinen Zweifel am

nichts zu spüren, wohl schon deshalb nicht, weil die meisten Stücke, in denen Hinrichtungen stattfinden, ohnehin weit in der Vergangenheit spielen.

Figuren, die in der Schlacht tödlich verwundet werden, werden oft an den Rand des Schlachtfelds geführt, um dort zu sterben, sofern die Figur für eine solche Sterbeszene wichtig genug ist. Neben Kotzebues *Bayard* gilt dies beispielsweise für Werner in Uhlands *Ernst, Herzog von Schwaben*<sup>1</sup>, für Tockai in Rümels *Die Rebellen in Ungarn*<sup>2</sup>, für Drusinger in Matthäus von Collins *Der Tod Friedrich des Streitbaren*<sup>3</sup> und für König Ottokar in Kleins *Kaiser Rudolf von Habsburg*<sup>4</sup>. In Schummels *Die Eroberung von Magdeburg* und Blaimhofers *Die Schweden in Baiern* werden tödlich Verwundete sogar bis in ihre Wohnhäuser getragen<sup>5</sup>, was in diesen Fällen möglich ist, weil es sich um Verteidigungsschlachten am Rande belagerter Städte handelt. Auf diese Weise können die betreffenden Figuren eine Sterbeszene erhalten, ohne dass der beträchtliche Aufwand einer Schlachtszene betrieben werden muss. Die sterbende Figur kann hierbei ebenso gut von Feinden wie von ihren Kampfgenossen umgeben sein, manchmal auch von beiden zugleich. Selbstmorde können prinzipiell überall stattfinden, was unter anderem damit zusammenhängt, dass sie oft nicht geplant sind, sondern aus einer Notlage heraus geschehen, der sich die Figuren nicht anders zu entziehen wissen, oder in einer besonderen Situation aus dem Affekt

---

Erfolg der beabsichtigten Disziplinierung durch das abschreckende Beispiel aufgekommen zu sein, da in manchen Fällen u.a. zahlreiche Budenbetreiber die Hinrichtung in ein Jahrmarktsfest verwandelten und ihr so ihre Ernsthaftigkeit nahmen. Thomas Nutz hingegen führt an, dass die Gefahr bestand das Volk durch sein Mitleid mit dem Verurteilten von der Staatsmacht zu entfremden. Diese Erklärung widerspricht derjenigen Dülmens nicht notwendigerweise, denn wie dieser am angegebenen Ort ausführt, konnten die Reaktionen sehr unterschiedlich ausfallen und waren schwer vorhersehbar. Auch er nennt Mitleid als eine Möglichkeit. Nutz weist zudem darauf hin, dass man im Zuge der Aufklärung das Volk lieber durch Einsicht als durch Angst bessern wollte, wodurch die öffentliche Hinrichtung ihren Zweck verlor. Siehe Nutz, Thomas: *Strafanstalt als Besserungsmaschine. Reformdiskurs und Gefängniswissenschaft 1775-1848*. München 2001. S. 55-65. Die Verbannung der Hinrichtung aus der Öffentlichkeit war ungeachtet all dieser Argumente ein insgesamt langsamer Prozess, der aber an manchen Orten im deutschsprachigen Raum deutlich schneller verlief als an anderen. Die letzte öffentliche Hinrichtung in Basel fand im Jahr 1819 statt, in Bremen im Jahr 1831, in Berlin im Jahr 1838. Die letzte öffentliche Hinrichtung in Deutschland insgesamt wurde im Jahr 1864 in Greiz in Thüringen durchgeführt, in Wien wurde noch 1868 öffentlich exekutiert. Zu Basel und Wien siehe Dülmen, S146/147. Zu Bremen siehe Schulz, Andreas: *Vormundschaft und Protektion. Eliten und Bürger in Bremen 1750-1880*. München 2002. S. 1. Zu Berlin siehe Zschocke, Helmut: *Alt-Berliner Bauten auf Wanderschaft*. Norderstedt 2014. S. 74. Zu Greiz siehe Reif, Heinz: *Räuber, Volk und Obrigkeit. Studien zur Geschichte der Kriminalität in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main. 1984. S. 228.

<sup>1</sup> Uhland: *Ernst, Herzog von Schwaben*. S. 143.

<sup>2</sup> Rümel, *Rebellen in Ungarn*. S. 80/81.

<sup>3</sup> Collin, M.: *Der Tod Friedrich des Streitbaren*. S. 140-143.

<sup>4</sup> Klein: *Kaiser Rudolf von Habsburg*. S. 131/132.

<sup>5</sup> Schummel: *Eroberung von Magdeburg*. S. 45; Blaimhofer: *Schweden in Baiern*. S. 45. In gewisser Weise trifft dies auch auf Blums *Das befreite Ratenau*, S. 131, zu, obgleich die verwundete Figur hier nicht in ihr eigenes Zuhause, sondern in das Haus, in dem sie einquartiert wurde, zurückkehrt. Manchmal wird auch nur der Leichnam nach Hause zurückgebracht, etwa in Engelmann: *Graf Hugo von Almarko*. S. 124.

heraus geschehen, wenn sich beispielsweise eine Figur entscheidet dem oder der kurz zuvor verstorbenen Geliebten ins Jenseits zu folgen. In den Trauerspielen und Tragödien der untersuchten Stichprobe finden 17 Selbstmorde im eigenen Haus, 16 in einem anderen Innenraum und 22 im Freien statt, wobei bei letzteren jene insgesamt fünf Figuren mitgerechnet sind, die sich von Gebäuden in die Tiefe stürzen oder sich mit Gebäuden in die Luft sprengen. Bei einigen weiteren Fällen ist der Ort nicht eindeutig zu bestimmen, weil der Selbstmord außerhalb der Bühne stattfindet und kein genauer Bericht geliefert wird oder weil die betreffende Figur sich vergiftet und nach der Einnahme des Gifts den Ort noch wechselt. Giftmorde finden, sofern es sich nicht um Selbstmorde handelt, fast immer in geschlossenen Räumen statt, und zwar, da das Gift in der Regel in die Nahrung gemischt wird, bevorzugt in Esszimmern oder Räumen mit ähnlicher Funktion. In den in der Stichprobe enthaltenen Trauerspielen und Tragödien werden zehn Figuren, die man als Hauptfiguren bezeichnen könnte, sowie neun für die Handlung bedeutsame Nebenfiguren durch Gift ermordet. Nur bei zwei dieser Figuren geschieht die Vergiftung unter freiem Himmel, bei einer der beiden, nämlich Fazio in Immermanns *Imelda Lambertazzi*, durch eine vergiftete Waffe im offenen Kampf. Die Titelfigur im *Karl von Bourbon* wird von der Geliebten vergiftet, als sie nach dem Sieg über Bayard und die königlichen Truppen am Rande des Schlachtfelds auf den Sieg trinkt.<sup>1</sup> Allerdings kann es einige Zeit dauern, bis das Gift tödlich wirkt, sodass es möglich ist, dass eine vergiftete Figur sich noch ins Freie bewegt. Die Titelfigur in Pichlers *Germanicus* wird beispielsweise in ihrem Haus vergiftet, stirbt aber erst deutlich später, nachdem sie ihren Widersacher Piso in dessen Palast angegriffen und getötet hat. Günther in Fouqués *Waldemar der Pilger* geht, nachdem er in seinen Privaträumen vergiftet wurde, absichtlich hinaus, weil er nicht im Bett, sondern „in reiner Luft“ sterben möchte.<sup>2</sup>

Bei Morden durch Stich- und Schusswaffen ist es schwer bevorzugte Orte für die Sterbeszene auszumachen. Die Tat kann hier auch an Orten wie Straßen oder Wäldern stattfinden, die ansonsten selten der Schauplatz von Sterbeszenen werden. Die betreffende Figur kann am Tatort versterben, an einen anderen Ort gebracht werden oder sich vielleicht sogar aus eigener Kraft weiterbewegen. Allerdings gilt auch hierbei in Bühnenstücken die Regel des ökonomischen Gebrauchs von Szenenbildern. Das bedeutet: Wird die Tat auf der Bühne dargestellt, so ist es wahrscheinlich, dass die Figur am Tatort verstirbt, um einen unnötigen Szenenwechsel zu vermeiden. Findet die Tat hingegen außerhalb der Bühne statt, etwa weil ihrer szenischen Darstellung technische Schwierigkeiten im Weg stehen, ist es

---

<sup>1</sup> Prutz: *Karl von Bourbon*. S. 107-111.

<sup>2</sup> Fouqué: *Waldemar der Pilger*. S. 91.

wahrscheinlich, dass die Figur für die Sterbeszene an einen anderen Ort befördert wird, und zwar möglichst an einen, der ohnehin für weitere Szenen benötigt wird. Nur Lesedramen können sich die Freiheit nehmen Szenenbilder ganz nach Belieben zu wechseln.

#### 5.1.2. Ausstattung des Bühnenbildes

Von Hinrichtungsszenen abgesehen, ist es eher selten, dass Sterbeszenen über ein besonders aufwendiges Bühnenbild verfügen. Pompöse Inszenierungen des Sterbens sind zwar möglich, treten aber vor allem in Stücken auf, die auch in anderen Szenen auf den Schauwert setzen, sodass die Todesszene in dieser Hinsicht nicht sonderlich auffällt. Eine Ausnahme stellen hierin allenfalls die Schauerdramen dar. Die unheimlichen, übermenschlichen Mächte, die in diesem Genre den namensgebenden Schauer beim Publikum auslösen sollen, zeigen sich gerade in den Sterbeszenen am deutlichsten, weshalb diese besonders effektiv in Szene gesetzt werden. Hierzu kann ein aufwendiges Bühnenbild verwendet werden, zumeist wird allerdings in erster Linie auf Bühneneffekte wie Blitze, Feuer, Rauch oder Wind sowie auf die Erscheinung von Geistern und anderen übernatürlichen Wesen gesetzt. Die Orte der Sterbeszenen an sich sind selbst in diesem Genre selten außergewöhnlich. Zwar zeigen Schauerdramen eine gewisse Vorliebe für Schlösser und Burgen, doch erstens spielen im untersuchten Zeitraum auch viele andere Stücke an solchen Orten, zweitens gilt diese Vorliebe für die Stücke im Ganzen, nicht nur für die Sterbeszenen. Nur in wenigen Fällen ist der Raum, in dem die Sterbeszene stattfindet, noch düsterer und morbider als diejenigen, in denen sich die übrige Handlung abspielt. Ein solcher Ausnahmefall ist etwa Grillparzers *Die Ahnfrau* (1817). Hier spielt die letzte Szene in der Familiengruft: „Grabgewölbe. (Im Hintergrunde das hohe Grabmahl der Ahnfrau mit passenden Sinnbildern. Rechts im Vordergrund eine Erhöhung, mit schwarzem Tuch bedeckt.)“<sup>1</sup> Doch selbst hier erwähnt die Szenenbeschreibung nur die Teile des Szenenbildes, die praktikabel sein müssen, und überlässt die weitere Ausgestaltung der Regie.

Hier zeigt sich ein allgemeines Problem bei der Untersuchung von Szenenbildern anhand dramatischer Texte aus dem untersuchten Zeitraum: Eine detaillierte Beschreibung der vorgesehenen Kulissen sucht man in den allermeisten Dramen vergeblich. Es ist Konvention, die Szenenbeschreibungen auf diejenigen Requisiten und Teile des Bühnenbildes zu beschränken, die für die Handlung des Stückes notwendig sind, denn es wird gar nicht beabsichtigt dem Leser durch diese Beschreibungen eine Vorstellung des Bildes zu vermitteln, das der Dichter bei Erschaffung der Szene im Kopf gehabt haben mag. Zumindest

---

<sup>1</sup> Grillparzer: *Ahnfrau*. S. 125.

bei reinen Bühnenstücken besteht der Zweck der Szenenbeschreibung lediglich in einer Auflistung aller Gegenstände, die für die Szene benötigt werden, sowie der Anweisung, wie sie auf der Bühne zu platzieren sind. Es handelt sich also in erster Linie um eine Hilfestellung für die Regie, den Requisiteur und die Bühnentechniker. Alles, was über diese notwendigen Teile des Szenenbildes hinausgeht, wird nicht zum Kompetenzbereich des Dichters gerechnet, ebenso wenig wie beispielsweise die musikalische Untermalung einschließlich der Zwischenakte<sup>1</sup> oder die Auswahl der Darsteller. Die Inszenierung eines Stückes ist ein arbeitsteiliges Projekt, in dem der Dichter nur ein gewisses Maß an Kontrolle über genau abgesteckte Bereiche ausüben kann, und im untersuchten Zeitraum sind diese Bereiche offenbar sehr eng begrenzt. Die Texte spiegeln diesen Umstand dadurch wider, dass sie sich mit nichts befassen, was sie ohnehin nicht kontrollieren können.

Eine allein auf dramatischen Texten basierende Untersuchung von Szenenbildern kann deshalb immer nur unter Vorbehalt geschehen. Wie reich eine Szene ausgestattet ist, lässt sich anhand des Textes nur schwer bewerten, da hierzu in der Regel keine ausreichenden Angaben gemacht werden. Es kann nur auf Basis der erwähnten Requisiten und Kulissen sowie der Konventionen bei der Darstellung bestimmter Schauplätze in bestimmten Genres an einem bestimmten Punkt der Theatergeschichte, insoweit sich diese rekonstruieren lassen, vermutet werden, wie eine Szene gedacht war. Im Fall der Gruftszene in Grillparzers *Ahnfrau* erscheint es naheliegend, dass sie einen Anlass bieten soll den Schlusseffekt des Stücks durch eindrucksvolle optische Mittel zu verstärken. Die zeitgenössischen Theater haben diese Chance offenbar genutzt. Ein Rezensent einer Vorstellung am Münchner Hoftheater beschreibt den Schluss des Stückes etwa als den „wahre[n] Lichtpunkt für die Gallerie, die bey diesem prachtvollen Anblick alle schauerhaften Qualen des Abends vergißt.“<sup>2</sup> Ein anderer Rezensent lobt an der Inszenierung in Hanau „die herrliche Erleuchtung bei dem letzten Verschwinden der Ahnfrau“<sup>3</sup> in der Schlusszene. Weder in der Szenenbeschreibung noch in den Regieanweisungen dieser Szene findet sich ein Hinweis auf Elemente des Szenenbildes, die eine solche Reaktion auslösen könnten. Über die Beleuchtung wird überhaupt nichts ausgesagt. Die Aufgabe des Bühnendichters ist erfüllt, wenn er den Anlass für spektakuläre visuelle Effekte liefert. Er braucht ihren Einsatz nicht vorzuschreiben.

Bei Lesedramen liegt der Fall prinzipiell anders. Sieht man von den durch die Zensur gesetzten Grenzen und den Zwängen des Marktes ab, die im Hinblick auf

---

<sup>1</sup> Zwischen den Akten wurde das Publikum in der Regel durch Musik unterhalten, sofern dem Theater hierzu die nötigen Mittel zur Verfügung standen. Vgl. hierzu den Eintrag *Zwischenakt* im *Theater-Lexikon*, S. 1144-1146.

<sup>2</sup> Morgenblatt für gebildete Stände. Fünftehnter Jahrgang. 1821. Januar. Stuttgart und Tübingen 1821. S. 243.

<sup>3</sup> Didaskalia oder Blätter für Geist, Gemüth und Publizität. Nr. 316 vom 11. November 1824. Frankfurt a.M. 1824.

Szenenbeschreibungen kaum eine Rolle spielen, hat der Dichter hier die volle Kontrolle über das Stück. Man könnte erwarten, dass diese größere Kompetenz zu detaillierteren Szenebeschreibungen genutzt wird, schon um dem Leser den Mangel an optischen Eindrücken zu ersetzen. Wie aber bereits im Kapitel *Todeszeichen* dargelegt wurde<sup>1</sup>, sind Szenenbeschreibungen gerade in reinen Lesedramen oft noch knapper gehalten als in Bühnenstücken. Der Wegfall der Arbeitsteilung wird nicht als Chance betrachtet in Bereiche vorzudringen, die normalerweise außerhalb der Zuständigkeit des Dramatikers liegen. Stattdessen sieht man sich offenbar der lästigen Pflicht enthoben, der Regie bei jedem Szenenwechsel durch Aufzählung der notwendigen Elemente des Szenenbilds Hilfestellung zu leisten. Beispielsweise in den Stücken Grabbes wird der Leser daher häufig nur durch eine Ortsangabe auf den Szenenwechsel hingewiesen, während alles Weitere seiner Fantasie überlassen bleibt.

Ob es sich also um Lesedramen oder um Bühnenstücke handelt, man ist bei einer auf dem Primärtext basierenden Untersuchung von Szenenbildern stets darauf angewiesen aus vagen Andeutungen und knappen Hinweisen Rückschlüsse zu ziehen. Wenn also an dieser Stelle festgehalten wird, dass Sterbeszenen im Allgemeinen nicht über ein besonderes Bühnenbild oder über auffällige Requisiten verfügen, so bedeutet dies lediglich, dass im Text keine Hinweise darauf zu finden sind. Darüber, wie tatsächlich auf den Bühnen mit solchen Szenen umgegangen wurde oder wie sich der damalige, vom Theater seiner Zeit geprägte Leser ihre Ausstattung auf der Bühne vorgestellt haben mag, sagt dies wenig aus.

### 5.1.3. Die Tatwaffe

Das einzige auffällige Requisit im Zusammenhang mit Todesdarstellungen, das auch in den Texten regelmäßig Erwähnung findet und dessen Einsatz nicht der Willkür der Regie oder der Fantasie des Lesers überlassen wird, ist die Tatwaffe. Deren dramaturgische Bedeutung ist zwar gewöhnlich gerade dann am größten, wenn keine Sterbeszene auf der Bühne dargestellt wird und sie als Todeszeichen benutzt wird, wie etwa in Babos *Otto von Wittelsbach*<sup>2</sup>, aber auch, wenn die Mordwaffe für keinen solchen Zweck benötigt wird, wird sie im Anschluss an die Tat manchmal noch einmal erwähnt. Aspermonte im *Julius von Tarent* etwa „[s]pringt auf und nimmt Guidos blutigen Dolch“, nachdem dieser damit seinen Bruder erstochen hat, und reicht ihn an einen Diener weiter mit den Worten: „Da, Thomas, bring ihn dem Alten, frag ihn, ob das sein und seines Sohnes Blut sey.“<sup>3</sup> Todeszeichen ist der Dolch also nicht für das

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 113.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu den Abschnitt *Erstechen und Vergiften* im Kapitel *Todeszeichen*, S. 59.

<sup>3</sup> Leisewitz: *Julius von Tarent*. S. 92/93.



Publikum, sondern allenfalls für den Vater des Ermordeten, und selbst für diesen nur ein überflüssiges, denn er erhält ohnehin in Kürze die Leiche des Sohnes und dürfte überdies die Frage des Dieners kaum beantworten können. Die blutige Waffe erfüllt keine Funktion in der Handlung des Stückes. Sie wird hier einzig aufgrund ihres Schauwerts erwähnt und hervorgehoben. Dieser Schauwert wird ihr vom Dramatiker vermutlich nicht zuletzt deshalb zugesprochen, weil die Zuschauer von der Gewalttat nicht allzu viel zu sehen bekommen dürften. Verwundungen werden allenfalls durch einen Blutfleck angezeigt, aber im *Julius von Tarent* ist wie in den meisten Stücken, in denen eine entsprechende Tat auf der Bühne dargestellt wird, selbst hiervon nicht die Rede. Der Dolchstoß dürfte für den Zuschauer nur verdeckt zu sehen sein, um die Illusion nicht durch eine mangelhafte Darstellung zu zerstören. Die blutige Mordwaffe hingegen ist am leichtesten darzustellen und ist zudem sowohl ein Zeichen für den Gewaltakt als auch für dessen Wirkung, fasst also die Darstellung der Tat und ihrer Folgen für das Opfer in einem einzelnen, simplen Gegenstand zusammen. Welchen ästhetischen Wert eine blutige Waffe darüber hinaus noch haben mag, sei an dieser Stelle dahingestellt. Es genügt hier festzuhalten: Schreibt man Gewalt und Tod eine gewisse Schönheit zu, so finden sich in der blutigen Mordwaffe verschiedene Elemente dieser Ästhetik des Tötens repräsentiert. Setzt ein Stück auf eine solche Ästhetik, ist die Zurschaustellung der Tatwaffe deshalb ein ebenso naheliegendes wie einfach anzuwendendes Mittel, sodass sich in den untersuchten Texten ab und an auch dann Hinweise auf ihre Darstellung finden, wenn sie keine weitere Funktion erfüllt. Wie aber im Kapitel *Todeszeichen* bereits dargelegt wurde, wird die Verwendung von Theaterblut im untersuchten Zeitraum zum Teil als geschmacklos betrachtet.<sup>1</sup> Stücke, die sich diesem Vorwurf nicht aussetzen wollen, müssen deshalb bei der Zurschaustellung der Tatwaffe auf das Blut verzichten, wodurch diese einen wichtigen Aspekt und einen großen Teil ihres Schauwerts verliert.

Einen besonderen Stellenwert nimmt die Tatwaffe im frühen 19. Jahrhundert im Schicksalsdrama ein. Hier wird in manchen Stücken zumindest angedeutet, dass Waffen mit von vergangenen Morden herrührenden Flüchen beladen sind, die den Mörder im Stück zu seiner Tat zwingen. Da die mit verschiedenen Verweisen und Andeutungen aufgeladenen Szenenbilder von Schicksalsdramen einen besonders komplexen Fall darstellen, werden sie weiter unten in einem eigenen Abschnitt behandelt.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu auch unten, S. 297.

<sup>2</sup> Siehe unten, S. 362. Vgl. auch das Kapitel *Auf den Tod verweisende Elemente in Szenenbildern*, unten S. 352.

#### 5.1.4. Der Sterbende und der Leichnam

Ebenso wie die Zurschaustellung der Tatwaffe ist die Darstellung des Sterbenden weitestgehend unabhängig von dem Raum, der ihn umgibt. Stirbt eine Figur auf offener Bühne, so tut sie dies fast immer auf dem Boden liegend, ob sie sich nun am Rande eines Schlachtfelds, auf der Straße oder auch in ihrem eigenen Haus befindet. Im untersuchten Zeitraum stellen die Figuren, die im Bett sterben, eine Minderheit dar und ihr Tod wird zudem oft nicht offen auf der Bühne dargestellt. Streng genommen stirbt nur eine Figur in den Trauerspielen und Tragödien der Stichprobe für das Publikum sichtbar im Bett liegend, nämlich Heydens *Nadine*, die kurz zuvor im selben Raum versehentlich von ihrem Vater erstochen wird. Saphonisba in Hausdings *Masinissa* sinkt zwar, nachdem sie sich vergiftet hat, zunächst auf ihr Bett, richtet sich aber zum Sterben und um ihre letzten Worte zu sprechen noch einmal auf, bevor sie dann, laut Regieanweisung bereits tot, wieder ins Bett zurücksinkt.<sup>1</sup> Die Titelfigur in Bertuchs *Elfride* stellt sich neben ihr Bett, um sich zu erdolchen, und sinkt dann sterbend „am Bett nieder“, legt sich aber offenbar nicht ins Bett.<sup>2</sup> Es ist bemerkenswert, dass das unverhüllte Sterben im Bett fast ebenso selten ist wie unverhüllte Enthauptungen, wenn man bedenkt, wie leicht diese Darstellung technisch zu bewerkstelligen ist und dass die Dramatiker in Lessings *Miß Sara Sampson* ein prominentes Vorbild für eine solche Sterbeszene gehabt hätten. Zum Teil hängt dies natürlich damit zusammen, dass die meisten Figuren einen gewaltsamen Tod sterben, aber da viele Figuren nach ihrer Verwundung oder Vergiftung nicht sofort tot sind, schließt dies den Tod im Bett noch nicht aus. Ein möglicher Grund für diese Seltenheit ist möglicherweise die schlechte Sichtbarkeit einer flach im Bett liegenden Figur, was erklären könnte, weshalb selbst Saphonisba und Elfride nicht im Bett sterben dürfen, obwohl sie ihm so nahe sind. Tatsächlich scheinen Figuren eher in sitzender Stellung zu sterben, etwa auf einem zufällig in Reichweite befindlichen Möbelstück oder an eine Wand gelehnt. Sichere Angaben lassen sich hierzu nicht machen, da in den betreffenden Regieanweisungen nur selten explizit auf die Körperhaltung des Sterbenden eingegangen wird, aber das *Theater-Lexikon* hält zum Thema *Liegen* fest: „Man lege sich nie od. in höchst seltenen Fällen leblos und steif auf den Rücken[...] Der Kopf liege möglich erhöht, wenn, in Ermangelung eines Gegenstandes, Steines, Kissens, des Kniees eines anderen, auch nur auf dem eigenen Arme.“<sup>3</sup> Es ist deshalb wahrscheinlich, dass die Sterbenden sich in ihren letzten Augenblicken etwa in einer halb

---

<sup>1</sup> Hausding: *Masinissa*. S. 58.

<sup>2</sup> Bertuch: *Elfride*. S. 95.

<sup>3</sup> Theater-Lexikon. S. 670. Der Artikel *Sterben* (ebd., S. 1014) verweist explizit auf diesen Artikel, die dortigen Angaben gelten also auch für diesen Fall.

aufgerichteten Position befinden, gerade dann, wenn sie noch die Kraft finden vor ihrem Tod einige letzte Worte zu sprechen, da sie dabei vermutlich ins Publikum blicken. Es scheint sich hierbei jedoch ein weiteres Mal um eine Frage zu handeln, deren Beantwortung nicht im Kompetenzbereich des Dichters liegt. Oftmals beschränken sich die Dramatiker sogar auf ein bloßes „Er/sie stirbt“ oder ein „Er ersticht ihn“, ohne auch nur zu erwähnen, dass die betreffende Figur zu Boden geht. Es lässt sich dann lediglich vermuten, dass die Figur schlicht zusammenbricht und tot auf dem Boden liegen bleibt, da ein komplizierterer Vorgang wahrscheinlich erwähnt werden würde. Auch hier bietet das *Theater-Lexikon* einigen Aufschluss: „Der Verwundete fällt gewöhnlich auf die Seite, wo er die Wunde empfangen, weil er natürlicher Weise sich gegen die schmerzhafter Stelle krümmt [...]. Gewöhnlich und am leichtesten fällt man zuerst auf das Knie und dann auf die vorgestreckte Hand, jedoch kann das gestreckte, wie man sagt: der Länge nach Hinfallen, auch naturgemäß sein [...]. Das gestreckte Hinfallen sieht gefährlicher aus, als es ist, man braucht nur festen Willen dazu, beim Fallen beide Hände vorzuhalten [...]“.<sup>1</sup> Ob der Sterbende in der Haltung liegen bleibt, die er unmittelbar nach dem Sturz einnimmt, geht aus dem Artikel allerdings nicht hervor. Manchmal finden sich im Dialogtext Andeutungen zur Körperhaltung des Toten bzw. Sterbenden, manchmal lassen auch spätere Regieanweisungen gewisse Rückschlüsse zu. Wenn beispielsweise beschrieben wird, wie ein Angehöriger sich in seiner Verzweiflung auf die Leiche wirft, kann man zumindest annehmen, dass diese flach daliegt. Detailliertere Informationen sucht man aber zumeist vergeblich.

Nicht nur hinsichtlich der Körperhaltung der sterbenden Figur sind die Angaben in den untersuchten Dramen lückenhaft. Es werden in den Regieanweisungen auch fast nie sichtbare Verletzungen oder Symptome erwähnt. Der Grund hierfür könnte darin liegen, dass diese tatsächlich nicht dargestellt werden. Wie erwähnt, gilt im 19. Jahrhundert schon die Darstellung von Blut als anstößig: „**Blut** ist eine stets verletzende und durchaus zu vermeidende Erscheinung auf der Bühne; sollte eine leise Andeutung desselben unvermeidlich sein, so wird sie mit rother Wolle, die mit Gummi leicht zu befestigen ist, gemacht.“<sup>2</sup> Das *Theater-Lexikon* von 1841 vertritt nahezu dieselbe Meinung wie das hier zitierte *Allgemeine Theater-Lexikon* von 1839. Explizitere Darstellungsmöglichkeiten von Wunden oder Verstümmelungen behandeln beide Werke erst gar nicht.<sup>3</sup> Das *Theater-Lexikon* stellt immerhin im Eintrag *Gebrechen* fest: „Verunstaltung des Körpers od. mindestens eine

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 380.

<sup>2</sup> Allgemeines Theater-Lexikon. Bd. 1. S. 342. Hervorhebung im Original.

<sup>3</sup> Das *Theater-Lexikon* behandelt lediglich tatsächliche Verletzungen der Schauspieler und wie sie zu behandeln sind. Siehe Theater-Lexikon, S. 75.

Unvollkommenheit desselben [...]. Deren Darstellung auf der Bühne ist fast immer unästhetisch u. der Kunst unwürdig [...], sollten daher vermieden werden.“<sup>1</sup> Zum Thema *Krankheiten* wird zudem gesagt: „In d. Darstellung von Krankheiten könnte die allzugroße Naturtreue in den meisten Fällen nur Ekel erregen u. jeden ästhetischen Wert der Darstellung zerstören. [...] Hier sind noch einige Worte über die Darstellung innerer körperlicher Leiden nothwendig, wobei der Schauspieler sehr sorgsam die rechte Geschmackslinie zu halten hat. Der Zuschauer darf durch Aeüßerung von körperlichen Schmerzen nie zum körperlichen Mitfühlen hingerissen werden, sonst hört aller Kunstgenuß auf [...]. Seelenleiden soll der Schauspieler den Zuschauer aufs innigste mitempfinden machen, aber körperliche Leiden nur in so fern treu wiedergeben, als es nöthig ist, um den Glauben an die daraus hervorgehenden geistigen Leiden einzuflößen.“<sup>2</sup> Dennoch werden in seltenen Fällen körperliche Leiden in Form von Todeszuckungen dargestellt, etwa bei manchen Giftmorden<sup>3</sup>, aber abgesehen hiervon finden sich in den dramatischen Texten keinerlei Merkmale beschrieben, die den Zustand des Sterbenden bzw. des Leichnams optisch wahrnehmbar machen könnten. Ich habe diesen Umstand und seine Folgen für die Todeszeichen, die das Publikum erhält, oben bereits ausführlich behandelt.<sup>4</sup> Ich will deshalb an dieser Stelle nur kurz erläutern, was dies für die Bildkomposition in der Sterbeszene bedeutet und mit welchen dramaturgischen Gründen die im untersuchten Zeitraum hierbei herrschenden Konventionen verbunden sein könnten.

Zunächst einmal ist festzustellen, dass in den dramatischen Texten keine klare Vorstellung davon vermittelt wird, welchen Anblick der Sterbende bzw. sein Leichnam bietet, sowohl hinsichtlich seiner Körperhaltung und Mimik als auch bezüglich des Zustandes, in dem sich sein Körper befindet. Dies hängt natürlich zum Teil damit zusammen, dass Dramatiker sich generell weitgehend aus Fragen der Inszenierung heraushalten. Doch auch wenn man diesen Umstand bedenkt, ist es noch immer erstaunlich, wie wenig Aufmerksamkeit dem Gegenstand gewidmet wird, der den Mittelpunkt der Sterbeszene bildet. Wichtig ist den Autoren offenbar nicht der Anblick des Sterbenden selbst, sondern allenfalls seine Platzierung an einem bestimmten Ort des Bühnenbildes sowie die Gruppierung eventuell anwesender weiterer Figuren um ihn herum. Es geht um die Komposition des Gesamtbildes, nicht um die Ausformulierung von Details.

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 509.

<sup>2</sup> Ebd., S. 639/640.

<sup>3</sup> Siehe etwa Brandes: *Ottilie*. 1791. S. 153; Engelmann: *Almanko*. S. 72. Vgl. auch oben, S. 66.

<sup>4</sup> Siehe oben, S. 59.

Den Grund für den Verzicht auf eine detaillierte Beschreibung des Sterbenden könnte man darin vermuten, dass eine genaue, offene und realistische Darstellung des Sterbeprozesses als geschmacklos, wenn nicht gar als ekelhaft zu gelten scheint, wie die obigen Ausschnitte aus den Lexikonartikeln zeigen. Dies mag zwar durchaus ein Faktor sein, andererseits ist aber zu bemerken, dass selbst Stücke, die in manch anderer Hinsicht über die zeitgenössischen Grenzen des guten Geschmacks hinausschießen, sich in dieser Beziehung keine besondere Mühe geben. Ein weiterer Grund könnte sein, dass die Darstellung solcher Details bei einem auf dem Boden liegenden Sterbenden auf der Bühne möglicherweise an mangelnder Wahrnehmbarkeit scheitert. Das Publikum im Parterre dürfte nicht immer freie Sicht auf die sterbende Figur gehabt haben und gerade dieser Teil des Publikums war es zumeist, der über Triumph oder Untergang einer Inszenierung entschied.<sup>1</sup> Wichtiger dürfte aber der Umstand sein, dass die Ästhetik der Sterbeszenen, wie das obige Zitat aus dem *Theater-Lexikon* zeigt, nicht am Mitleid mit körperlichem, sondern mit „seelischem“ Schmerz ausgerichtet ist, sofern die betreffende Szene überhaupt einer Mitleidsästhetik folgt. Um Mitleiden mit seelischem Schmerz zu erwecken ist eine Fokussierung auf den Sterbenden selbst eventuell nicht die effektivste Methode, da seelischer Schmerz gerade bei positiv dargestellten Figuren häufig in ihrer Trennung von anderen Figuren durch den Tod besteht. Die Dramatiker des untersuchten Zeitraums rücken in der Sterbeszene einer solchen Figur deshalb lieber deren Beziehungen zu anderen Figuren als sie selbst und ihren Gesundheitszustand in den Vordergrund und zeigen sie dementsprechend etwa in Gesellschaft ihrer Geliebten, Angehörigen und Freunde. Bei typischen Heldenfiguren leidet ohnehin deren Umfeld mehr als der Sterbende selbst, der dem Jenseits in der Regel mit Zuversicht entgegenblickt. Bei negativ dargestellten Figuren hingegen wäre die Darstellung physischer Schmerzen durchaus sinnvoll, sofern es dem Dramatiker um eine gerechte Bestrafung der Figur und eine eventuell hieraus resultierende moralische Wirkung geht. Wie sich bereits im Abschnitt *Sterbemonolog* des Kapitels *Sprechakte* gezeigt hat, werden aber auch hier psychische Qualen gegenüber körperlichen bevorzugt, die Bösewichte werden durch ihr schlechtes Gewissen und ihre Angst vor dem Jenseits gepeinigt. Qualen dieser Art sind aber schlecht mit optischen Mitteln auszudrücken, sie werden daher im Sterbemonolog explizit formuliert.

---

<sup>1</sup> Vgl. zur Bedeutung des Parterres etwa den Artikel *Publikum* im *Theater-Lexikon*. Theater-Lexikon, S. 906-909.

### 5.1.5. Figurenanordnung

#### 5.1.5.1. Figurenanordnung in Schlussbildern

Es gibt noch ganz andere dramaturgische Gründe den Moment des Todes einer Hauptfigur als Gruppenbild zu gestalten, als den, Mitleid mit seelischem Leid zu erregen. Dies gilt vor allem dann, wenn sich die Leiche der Hauptfigur beim Fallen des Vorhangs am Ende des Stückes auf der Bühne befindet und ihre Darstellung somit zu einem Bestandteil des Schlussbilds wird. Wie bereits im Kapitel *Struktur* festgehalten wurde, ist der Tod der Hauptfigur am Ende des Stückes in Trauerspielen und Tragödien der Regelfall. Sie stirbt jedoch bis auf wenige Ausnahmen nicht im allerletzten Moment vor dem Fallen des Vorhangs, sondern einige Dialogzeilen oder wenige Seiten zuvor, sodass anderen Figuren noch Gelegenheit bleibt zu ihrem Tod Stellung zu nehmen. Wenn wir von den Stücken absehen, in denen die Hauptfigur ohnehin abseits der Bühne stirbt, was etwa bei Hinrichtungen häufig der Fall ist, erfolgt zwischen ihrem Tod und dem Fallen des Vorhangs zumeist kein Szenenwechsel mehr. Es gibt einige Ausnahmen hiervon, etwa wenn auf den Tod der Hauptfigur noch die Anklage des hierfür verantwortlichen Antagonisten folgen soll. Bei Stücken, in denen hierfür die Szene gewechselt wird, wie etwa in Mengershausens bereits mehrfach behandeltem Stück *Hofkabale*, stellt sich allerdings die Frage, ob tatsächlich die sterbende Figur die Hauptfigur ist oder nicht vielmehr diejenige, die angeklagt wird. Ist der Sterbende eindeutig die Hauptfigur, so findet der Dramatiker in der Regel einen Weg die Anklage des Verantwortlichen mit dem Anblick der Leiche im Schlussbild zu vereinen, sei es, indem der Antagonist zum Sterbenden kommt oder indem der Tote bzw. Sterbende zum Antagonisten gebracht wird, wie im *Bayard*. In manchen Fällen ist die Leiche der Hauptfigur selbst dann Teil des Schlussbilds, wenn der Tod außerhalb der Bühne oder deutlich vor Ende des Stückes eingetreten ist.<sup>1</sup> Hieran erkennt man, wie wichtig den Dramatikern die Leiche der Hauptfigur für das Schlussbild ist.

Wie bereits erläutert wurde, ist das Schlussbild für die Dramatiker, insbesondere die Bühnenautoren, besonders wichtig, weil es nicht nur der letzte Eindruck ist, mit dem der Zuschauer anschließend das Theater verlässt, sondern während des Fallens des Vorhangs das Bild einschließlich der Schauspieler vermutlich für einige Augenblicke still stand, sodass sich dem Zuschauer kurzzeitig quasi der Anblick eines lebenden Gemäldes bot.<sup>2</sup> Manche Dramatiker nutzen diese Zeit, um dem Zuschauer ein Bild einzuprägen, das die Handlung des Stückes bzw. ihre Ergebnisse zusammenfasst und versinnbildlicht. Allerdings gilt auch hier:

---

<sup>1</sup> Siehe hierzu den Abschnitt *Aufbahrungsszenen*, S. 328.

<sup>2</sup> Siehe oben, S. 141.

Die Dramatiker mischen sich nicht in die Details der Inszenierung ein. Ausführliche Beschreibungen des Schlussbildes in Form einer Regieanweisung findet man deshalb nur selten. Stattdessen wird der Regie und den Schauspielern durch die Handlung der letzten Szene und die zuvor stattfindenden Auftritte und Abgänge von Figuren lediglich ein gewisser Spielraum vorgegeben. Zudem scheinen die Dramatiker vieles als selbstverständlich vorauszusetzen. Betrachten wir zum Beispiel noch einmal Kotzebues in dieser Arbeit bereits behandelten *Bayard*.<sup>1</sup> Eine Regieanweisung am Ende des Stückes fehlt. Wir wissen jedoch, dass sich noch aus dem vorhergehenden Auftritt Bayards Gegenspieler Prinz Carl von Bourbon mit seinem Gefolge in der Szene befindet und dass das Bühnenbild laut Szenenbeschreibung aus einem freien Platz mit einem Hügel und einer alten Eiche besteht. Zu Beginn des letzten Auftritts wird Bayard von seinem Diener Basco und seinem Freund Tardieu schwer verwundet auf die Bühne geführt und, wie man aus dem folgenden Dialog erfährt, am Baum niedergelegt. Obwohl dies nicht explizit erwähnt wird, können wir davon ausgehen, dass Bayard den Baumstamm als Kopfstütze benutzt, wie es das oben zitierte *Theater-Lexikon* beschreibt. Hierfür spricht auch eine spätere Regieanweisung, die den Moment seines Todes beschreibt: „Sein Haupt sinkt auf die Brust.“<sup>2</sup> Dies ergibt nur Sinn, wenn sein Oberkörper sich in mindestens leicht aufgerichteter Position befindet. Des Weiteren wissen wir, dass die feindlichen Soldaten ihre Fahnen in die Äste des Baumes spannen, um Bayard Schatten zu spenden, und dass Carl von Bourbon sich am Ende nahe bei Bayard befindet, weil zuvor eine Regieanweisung festhält, dass er sich ihm nähert. Bayard im Augenblick des Todes am nächsten ist aber vermutlich sein Freund Tardieu, denn er ist es, der verkündet: „Er hat vollendet!“<sup>3</sup> Man kann annehmen, dass er sich in einer den anderen Figuren gegenüber privilegierten Position befindet, wenn er ihnen diese Information voraushat. Insgesamt können wir uns das Schlussbild auf der Grundlage dieser Informationen in etwa so vorstellen: Bayard liegt auf der Kuppe des Hügels in der beschriebenen Haltung an die Eiche gelehnt, über ihm in den Ästen die feindlichen Fahnen wie Zeichen seines Triumphes hängend. Man kann dies als eine optische Antwort auf die Frage verstehen, mit der Prinz Carl das Stück abschließt: „Wer blieb hier der Sieger?“<sup>4</sup> An Bayards Seite, möglicherweise auf den Knien oder zu ihm herabgebeugt, befindet sich sein Freund Tardieu, der sich um ihn kümmert, und nur etwas weiter weg sein Feind Carl von Bourbon, möglicherweise bei seinen Füßen, sodass sie sich gegenseitig ins Gesicht sehen können,

---

<sup>1</sup> Siehe S. 171. Das Stück trägt die Genrebezeichnung „Schauspiel“, weist aber die typischen Merkmale eines Trauerspiels auf, gerade in der Schlusszene.

<sup>2</sup> Kotzebue: *Bayard*. S. 272.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Ebd.

während sie miteinander sprechen. Im Gegensatz zu Tardieu dürfte Carl höchstwahrscheinlich eine aufrechte Haltung einnehmen, denn vor Bayard auf die Knie zu gehen wäre schon aufgrund des Standesunterschiedes, mehr noch aufgrund der Feindschaft ein so außerordentlicher Akt, dass der Dichter ihn hätte vermerken müssen, hätte er ihn intendiert. Einiger Spielraum bleibt der Regie bei der Positionierung des Dieners Bayards. Von ihm wissen wir nur, dass er Bayard zum Baum begleitet und danach noch mit ihm spricht. Bayard sagt sogar zu seinem Freund: „Dir, Tardieu, vermach’ ich meinen Basco.“<sup>1</sup> Es existiert also eine persönliche Bindung zwischen Herr und Diener und die Regie hat die Möglichkeit dies durch entsprechende Nähe der Figuren im Schlussbild auszudrücken oder aber den Diener, weil er für die Handlung von eher geringer Bedeutung ist, lieber etwas weiter entfernt und etwas tiefer auf dem Hügel stehend zu platzieren, um die Aufmerksamkeit auf die wichtigeren Figuren zu konzentrieren. Da die Figur auf den letzten ca. zwei Seiten ohnehin keinen Text mehr hat, kann sie prinzipiell beliebig weit entfernt werden. Dennoch dürfte sie zumindest eine etwas erhöhte Position auf dem Hügel innehaben, nicht nur, weil dies ihrer Bedeutung im Stück entspricht, sondern auch, weil es unwahrscheinlich ist, dass sie sich unter die feindlichen Soldaten mischt. Über die Position dieser Soldaten wird im Stück nichts ausgesagt, aber man kann davon ausgehen, dass sie sich unten am Fuß des Hügels sammeln, um den agierenden Figuren oben Raum zu geben und dem Publikum nicht die Sicht auf sie zu versperren. Der dramaturgische Existenzgrund des Hügels scheint gerade der zu sein, den Sterbenden mit einer Menschenmasse umgeben zu können, ohne ihn in dieser untergehen zu lassen. Ihre Haltung dürfte respektvoll und aufrecht sein, der Blick wie der aller anderen Figuren auf Bayard gerichtet, denn schließlich liegt der Zweck einer Massenszene beim Tod der Hauptfigur zumeist gerade darin, ihr den größtmöglichen Respekt zukommen zu lassen, im Idealfall, wie hier, über alle Standesgrenzen und Feindschaften hinweg. Aus der Masse der Gefolgsleute Carls könnte der Ritter Rochefort etwas hervorgehoben werden. Hiervon ist zwar nichts vermerkt, aber da er sich vor dem Auftritt Bayards noch mit dem Prinzen unterhalten hat, ist es wahrscheinlich, dass er nun etwas näher bei ihm steht als die übrigen Soldaten. Er ist aber sicherlich weiter von Bayard entfernt als der Prinz, da keine Regieanweisung besagt, dass auch er sich Bayard nähert. Er dürfte daher vermutlich zwischen dem Prinzen und dem übrigen Gefolge stehen, eventuell in leicht erhöhter Position. All dies ist natürlich spekulativ und ein Regisseur könnte das Schlussbild auch völlig anders gestalten, ohne dabei gegen die expliziten Anweisungen des Dichters zu verstoßen. Nichtsdestotrotz hat der Dichter das Bühnenbild offensichtlich mit Absicht so gestaltet, dass es der Regie möglich

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 270.



ist in der Sterbeszene die wichtigen Figuren aus der Masse herauszuheben, und es wäre geradezu eine Verschwendung des dramaturgischen Potentials dieses Bühnenbild zu übernehmen, ohne die Möglichkeiten zur Anordnung der Figuren in entsprechender Weise auszunutzen. Hiervon auf die tatsächlichen zeitgenössischen Aufführungen des Stückes zu schließen, wäre jedoch gewagt, denn natürlich braucht sich die Regie überhaupt nicht nach den Szenenbeschreibungen und Regieanweisungen des Autors zu richten, sondern kann die Szenen ganz an die vorhandenen Mittel sowie den Geschmack des lokalen Publikums anpassen oder auch als zu gewagt empfundene Szenen entschärfen. So wurden etwa Todesszenen in Toerrings *Agnes Bernauerin* und in Laubes *Struensee* bei manchen Inszenierungen mit Veränderungen versehen.<sup>1</sup> Auf Basis des Textes lässt sich also allenfalls darüber spekulieren, wie eine hypothetische texttreue Aufführung vermutlich ausgesehen hätte.

In Kotzebues *Bayard* dient das Schlussbild der Darstellung des Hauptkonflikts des Stückes zwischen dem königstreuen Bayard und Carl von Bourbon sowie der Inszenierung Bayards als wahren Siegers, der Tatsache zum Trotz, dass er auf dem Schlachtfeld unterlegen ist. Das Schlussbild geht hier über die bloße bildliche Zusammenfassung der Handlung und deren Ergebnisse hinaus, indem es symbolisch eine Wahrheit konstruiert, die den vorangegangenen Ereignissen eine neue, auf den ersten Blick völlig entgegengesetzte Bedeutung gibt. Dieses Schlussbild des *Bayard*, das die Titelfigur liegend auf der Hügelkuppe unter feindlichen Fahnen zeigt, deren Funktion nur noch darin besteht ihr Schatten zu spenden, während das tiefer stehende feindliche Heer ihr Respekt zollt, ergibt zusammen mit dem abschließenden Dialog zwischen Bayard und dem Prinzen eine eindeutige moralische Botschaft: Wer seinem König und seinen Pflichten als Untertan treu bleibt, ist selbst in der Niederlage noch der wahre Sieger. Während das Schlussbild diese Botschaft so deutlich wie möglich vor Augen zu führen sucht, werden andere Teile der Handlung in ihm ignoriert. Kotzebues Stück enthält neben dem Konflikt zwischen Bayard und Carl noch einen weiteren, hiermit nur lose verbundenen Handlungsstrang um eine Frau und ihren eifersüchtigen Ehemann, in dem Bayard einen zweiten Widersacher findet. Die mangelhafte Einbindung dieser Nebenhandlung in den grundlegenden Konflikt erweckt den Eindruck, als wäre sie nur eingefügt worden, weil dem Stück ansonsten gänzlich die weibliche Hauptrolle gefehlt hätte. Indem das Schlussbild jegliche Repräsentation dieses Handlungsstrangs vermeidet, nimmt es auch eine Auswahl vor und trennt das Wichtige vom Nebensächlichen.

---

<sup>1</sup> Zum Stück Toerrings siehe Brahm, Otto: Das deutsche Ritterdrama des achtzehnten Jahrhunderts. Studien über Joseph August von Törring, seine Vorgänger und Nachfolger. Straßburg 1880. S. 64. Zum Stück Laubes siehe Laube: *Struensee*. S. 46.

Kotzebues *Bayard* ist ein Beispiel dafür, wie die Sterbeszene einschließlich des Schlussbildes als Massenszene gestaltet werden kann. Auch in Schlusszenen, die im Inneren eines Hauses und nicht am Rand eines Schlachtfelds spielen, kann eine größere Anzahl von Figuren auftreten. Nehmen wir etwa Heines Schicksalsdrama *William Ratcliff*. Hier lautet die Szenenbeschreibung: „Mac-Gregors Schloß. Erleuchtetes Zimmer mit einem verhängten Kabinette in der Mitte. [...]“<sup>1</sup> Der Vorhang vor dem Kabinett wird wenige Augenblicke vor dem Ende des Stückes aufgezo- gen und gibt den Blick auf die Leichen William Ratcliffs und Maries frei. Ihre Haltung ist nicht beschrieben, aber da es sich, wie zuvor aus dem Kontext hervorgeht, um ein Schlafkabinett handelt, können wir annehmen, dass sie nebeneinander im Bett liegen. Die Leiche Mac-Gregors, Vater Maries und Gegenspieler des Titelhelden, den William kurz zuvor erstochen hat, liegt weiter vorn im Zimmer, vermutlich auf dem Boden. Auffällig im Vergleich zum *Bayard* ist hier also zunächst einmal die Anzahl der Leichen auf der Bühne. Ein Schlussbild mit mehreren Leichen ist aber nichts Ungewöhnliches. Bei Liebenden beispielsweise führt der Anblick der Leiche der oder des Geliebten häufig zu Selbstmord oder zum Tod aus psychischem Schmerz, sodass die erste Leiche eine zweite nach sich zieht.<sup>2</sup> Drei Leichen wie im *William Ratcliff* sind hingegen schon etwas seltener, das Schlussbild von Carl Lauters *Prinz Hugo* hat mit seinen vier Toten die meisten Leichen aller Schlussbilder der untersuchten Stichprobe zu bieten. *Prinz Hugo* und *William Ratcliff* sind Stücke, die mit der weitgehenden Auslöschung aller Konfliktparteien enden. Durch die Zurschaustellung der Leichen im Schlussbild zeigen sie, dass es in dem Konflikt, auf dem die Handlung des Stückes basiert, keine Gewinner und keine positiven Resultate, sondern nur Opfer und Verluste gibt. Die Leichen sind somit quasi das Zeugnis einer mit aller Konsequenz durchgeführten tragischen Katastrophe, auf die die Dichter offenbar großen Wert legen. Dennoch ist die Auslöschung nie komplett, es bleiben immer Figuren übrig, die emotionale Reaktionen auf die Todesfälle zeigen oder sie kommentieren. Im *William Ratcliff* übernimmt diese Funktion unter anderem Douglas, der Bräutigam Maries. Dieser ist erst zu Beginn des Stückes im Schloss angekommen und ahnungslos in den Konflikt hineingezogen worden, mit dessen ursprünglichen Ursachen er in keinerlei Verbindung steht. Für die Handlung des Stückes ist er von zweitrangiger Bedeutung. Zu Beginn der letzten Szene stürmt er zusammen mit mehreren Dienern und Gästen seiner Hochzeitsfeier in das besagte Zimmer, offenbar angezogen durch den Kampfeslärm, und nimmt dort zunächst nur die Leiche Mac-Gregors wahr. Von dieser wendet sich jedoch die Aufmerksamkeit der gesamten Gruppe in dem

---

<sup>1</sup> Heine: *William Ratcliff*. S. 50.

<sup>2</sup> Ich komme hierauf im Kapitel *Figuren* noch zurück. Siehe unten, S. 479.

Moment ab, als der Vorhang des Kabinetts zurückgezogen wird. „Entsetzlich!“<sup>1</sup>, rufen alle. Es kommt häufiger vor, dass in Sterbeszenen eine anonyme, an der Handlung weitgehend unbeteiligte Menschenmasse eingesetzt wird. Im Laufe dieses Abschnitts werden noch mehrere Beispiele hierfür behandelt werden. Die Menschenmasse eignet sich dabei besonders gut dazu dem Publikum vorzuführen, wie es auf die Todesfälle zu reagieren hat, weil sie sich als Menge unbeteiligter Beobachter in einer dem Publikum vergleichbaren Situation befindet.<sup>2</sup> Im vorliegenden Fall soll der plötzliche Anblick zweier Leichen nach Aufziehen des Vorhangs offenbar schockierend wirken. Neben Douglas und der anonymen Menschenmenge befindet sich noch Margarethe, Marias alte und geistig verwirrte Amme, im Raum. Sie ist die einzige überlebende Figur, die Zeugin der Ereignisse wurde und zudem über die gesamte Vorgeschichte informiert ist und erfüllt deshalb die Funktion des Berichterstatters. Sie ist es auch, die den Vorhang des Kabinetts zurückzieht.

Das Schlussbild besteht also aus zwei Leichen auf einem Bett in einem Kabinett im Hintergrund, einer dritten weiter vorn auf dem Boden, einer älteren Frau seitlich neben dem Eingang zum Kabinett, einer Menschenmenge, die sich vermutlich gesammelt auf einer Seite der Bühne befindet, in der Nähe der Seitentür, aus der sie gekommen ist, und an deren Spitze sich Douglas befinden dürfte. Die Blicke aller lebenden Figuren sind auf die Leichen im Kabinett gerichtet, die Leiche im Vordergrund beachtet niemand mehr. Dadurch, dass der Dichter die Leichen Williams und Maries bis zum letzten Augenblick verhüllt, wird im Schlussbild die gesamte Aufmerksamkeit auf sie gelenkt. Die Absicht dahinter ist offenbar, dass auch das Publikum sich auf sie konzentriert. Dies korrespondiert mit dem Schlusssatz des Stückes, ausgesprochen von Margarethe: „Sie sehn fast aus wie Edward und Schön-Betty.“<sup>3</sup> Edward ist der Vater Williams, Betty die Mutter Maries. Beide sind bereits in der Vorgeschichte des Stückes verstorben. Edward wurde von Mac-Gregor ermordet, wie Margarethe der Menschenmenge kurz zuvor offenbart. Immer wieder wird während des Stücks vage angedeutet, dass die bereits mit Mac-Gregor verheiratete Betty mit Edward eine Affäre gehabt haben könnte, aber nie werden diese Andeutungen so konkret wie in diesem Augenblick. Dass der Anblick der zusammen im Bett liegenden Leichen Margarethe an Edward und Betty erinnert, legt nahe, dass sie tatsächlich Zeugin dieser Affäre geworden ist. Folgt man dieser Deutung, ergeben Schlusssatz und Schlussbild hier zusammen genommen also die Auflösung eines Rätsels, das sich durch das gesamte Stück zieht. Zugleich wird dadurch die Liebe Williams zu Marie in die Nähe des Inzestuösen gerückt, da nicht

---

<sup>1</sup> Heine: William Ratcliff. S. 68.

<sup>2</sup> Dieses Phänomen wird unten im Abschnitt *Hinrichtungsszenen* näher behandelt. Siehe unten, S. 319.

<sup>3</sup> Heine: William Ratcliff. S. 68.

auszuschließen ist, dass Edward ihr leiblicher Vater ist. Somit hätte Heine in seinem Stück auf das im Genre des Schicksalsdramas weitverbreitete Inzestmotiv zurückgegriffen.

Die Ergründung der vielschichtigen Bedeutung des Schlussbilds im *William Ratcliff* ist für die vorliegende Untersuchung jedoch weniger interessant als der Umstand, dass es überhaupt über eine derart vielschichtige Bedeutung verfügt, obwohl es sich bei dem Drama nicht um ein Bühnenstück handelt. Das Stück wurde erstmals 1823 veröffentlicht, zusammen mit der Tragödie *Almansor*. Letztere scheiterte schon bei ihrer Uraufführung am Widerwillen des Publikums<sup>1</sup>, der *William Ratcliff* wurde zu Heines Lebzeiten überhaupt nicht aufgeführt. Zwar geht aus Briefen Heines hervor, dass er das Stück ursprünglich durchaus für die Bühne bestimmt hatte<sup>2</sup>, die Druckfassung aber nimmt diesen Behauptungen zum Trotz wenig Rücksicht auf deren Konventionen oder auch nur auf ihre technischen Möglichkeiten. Bestes Beispiel hierfür ist das wiederholte Erscheinen nebelhafter Geister, über deren Darstellung auf der Bühne sich der Dichter im Text keinerlei Gedanken macht. Was auch immer die Absichten Heines ursprünglich gewesen sein mögen, das Stück musste sich in seiner überlieferten Form jedenfalls ausschließlich dem Leseublikum stellen. Angesichts dessen ist es bemerkenswert, dass Heine sich nicht mehr Mühe gegeben hat das so bedeutungsvolle Schlussbild für seine Leser besser zu beschreiben. Es fehlen hier nicht nur wie in vielen anderen Stücken Regieanweisungen, die die Positionen der Figuren festlegen, sondern es ist für den Leser auch sehr leicht zu übersehen, dass die Leichen Williams und Maries vermutlich im Bett liegen, sodass die beschriebene vielschichtige Bedeutung des Schlussbildes gänzlich verlorenzugehen droht. Man könnte hierin eine Nachlässigkeit Heines oder auch einen Anhaltspunkt dafür vermuten, dass der Dichter das Stück tatsächlich für die Bühne bestimmt hat, da ein entsprechender Hinweis nur für den Leser, nicht aber für den Zuschauer nötig ist, der die Szene mit eigenen Augen betrachten kann. Es gibt aber gute Gründe anzunehmen, dass dieser scheinbare Mangel tatsächlich absichtsvoll herbeigeführt ist. Dem Dichter wäre es nicht nur ein Leichtes gewesen einen knappen Hinweis darauf, dass die Leichen im Bett liegen, in die Regieanweisung einzufügen, der Konvention gemäß hätte man dies sogar von ihm erwarten können. Szenenbeschreibungen und Regieanweisungen mögen zwar sonst äußerst knapp sein, wenn es um die Ausstattung von Räumen geht, aber Möbelstücke, die benutzt werden oder auf andere Weise in der Szene von Bedeutung sind, werden in aller Regel auch erwähnt. Noch dazu fällt auf, dass Heine den vergleichsweise interpretationsbedürftigen Begriff „Kabinett“ gebraucht, während die Verwendung

---

<sup>1</sup> Vgl. Bartscherer, Christoph: Heinrich Heines religiöse Revolution. Freiburg 2005. S. 40.

<sup>2</sup> Siehe Marwinski; Stöcker (Hg.): Heinrich Heine. Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Berlin 1996. S. 101.

spezifischerer Begriffe wie etwa „Schlafgemach“ deutlich weniger Raum für Missverständnisse gelassen hätte. Der Dichter scheint gerade vermeiden zu wollen sich festzulegen, es scheint ihm erwünscht, dass der Text in dieser Form offen bleibt für andere, unschuldigere Interpretationen, die keinen Ehebruch und keine inzestuösen Andeutungen beinhalten. Demnach nutzt er den Umstand, dass der Leser im Gegensatz zum Zuschauer auf eine Beschreibung des Schlussbildes angewiesen ist, aus, um über Lücken in dieser Beschreibung eine Ambivalenz des Textes in seiner Gesamtheit zu erzeugen, die das Stück bei seiner Aufführung notwendigerweise vermissen lassen müsste. Man erkennt hieran nicht nur, wie unterschiedlich die Einsatzmöglichkeiten des Schlussbild im Lesedrama und im Bühnenstück sind, sondern auch, welche Bedeutung das Schlussbild für die Interpretation des gesamten Stückes haben kann.

Diese Feststellungen gelten für die Schlussbilder des untersuchten Zeitraums im Allgemeinen, ganz unabhängig davon, ob darin Leichen enthalten sind. Im Hinblick auf die Darstellung des Todes liefert *William Ratcliff* ein gutes Beispiel für das Schlussbild eines Stückes, in dem am Ende der Großteil der am Konflikt beteiligten Figuren stirbt. Wie typisch die bereits beobachteten Elemente für ein solches Stück sind, fällt auf, wenn wir Heines Schicksalsdrama mit Lauters *Prinz Hugo* vergleichen, das, wie gesagt, über die meisten im Schlussbild enthaltenen Leichen der untersuchten Stichprobe verfügt. Wie im *William Ratcliff* tritt auch in Lauters Stück eine anonyme Menschenmenge, angeführt von am Konflikt vergleichsweise wenig beteiligten Nebenfiguren, auf und zeigt sich schockiert über die Todesfälle. Zudem verfügt auch dieses Stück über eine Figur, hier Clara, die Schwester des Prinzen Hugo, die passiv Zeuge der Ereignisse geworden ist und als Berichterstatter fungiert. Eine anonyme Menschenmasse tritt auch in Stücken anderer Art auf, wie das Beispiel von Kotzebues *Bayard* bereits gezeigt hat, doch in ihnen gibt es in der Regel mehr als nur einen einzelnen überlebenden, passiven Zeugen, der um die Ereignisse Bescheid weiß, und dies hat Folgen für die Anordnung der Figuren. Während wir in einem Stück wie dem *Bayard* mehrere am Konflikt beteiligte Figuren haben, bei denen man davon ausgehen kann, dass sie in mal geringerer, mal größerer Entfernung um den Sterbenden herum angeordnet sind, entsteht im *Prinz Hugo* und *William Ratcliff* eine Distanz zwischen der Menschenmenge und den Leichen, die nur durch die Figur des Zeugen überbrückt wird. Diese Figur verfügt nicht nur über einen Wissensvorsprung, durch den sie den anderen Figuren die Spuren der Ereignisse, die sie sehen, aber nicht einordnen können, entschlüsseln kann. Ihre Zeugenschaft wird auch optisch durch eine größere räumliche Nähe zu den Leichen repräsentiert. Hierbei ist man zugegebenermaßen abermals auf Spekulationen angewiesen, denn zwar enthalten die Texte

der beiden behandelten Stücke keinerlei Angaben darüber, dass Figuren aus der Menschenmenge sich den Leichen nähern, aber wie bereits mehrfach beobachtet wurde, sind Regieanweisungen oftmals äußerst knapp gehalten und dass eine solche Annäherung darin nicht erwähnt wird, heißt nicht unbedingt, dass sie nicht erfolgt. Festzuhalten ist jedoch, dass die Bewegungen der beiden Zeuginnen beschrieben werden. „Sie geht auf den Fußzehen nach dem Kabinette, und hebt die Seitengardine auf“<sup>1</sup>, heißt es im *William Ratcliff*. Von Clara wissen wir, dass sie schon vor dem Auftritt der Menschenmenge auf der Leiche ihres Geliebten liegt, später aber aufspringt und sich auf den Leichnam ihres Bruders wirft, wo sie sich auch knappe drei Seiten später im Schlussbild noch befindet, denn in diesem Fall steht im Gegensatz zu den vorherigen Beispielen am Ende des Stückes eine Regieanweisung, die festlegt: „Während sie sich weinend über des Bruders Leiche beugt, fällt der Vorhang.“<sup>2</sup> Zwar macht sich auch hier der Dichter nicht die Mühe das Schlussbild in seiner Gesamtheit zu beschreiben, doch diesen einen Punkt hebt er hervor. Dementsprechend ist zu konstatieren: Die Nähe des Zeugen zum Toten ist den Dramatikern wichtig, die Nähe der Menschenmenge hingegen nicht, sonst würde sie erwähnt werden. Dies verdeutlicht noch einmal, was oben bereits festgestellt wurde: Das Publikum soll sich mit der Menschenmenge identifizieren. Die Distanz zu den Toten ist dabei eine notwendige Voraussetzung, um die Vergleichbarkeit der Situationen herzustellen. Die Nähe des Zeugen zu den Leichen kann hingegen als die visuelle Repräsentation seines überlegenen Wissens über die Verstorbenen oder auch seiner engeren emotionalen Bindung an sie gewertet werden. Durch das eine wie das andere gewinnen seine Aussagen über sie größeres Gewicht. Es geht hierbei nicht nur darum die Glaubwürdigkeit des Berichts über die Todesfälle zu erhöhen, vor allem nicht in den beiden behandelten Stücken, denn mit Ausnahme der Ereignisse, die im *William Ratcliff* hinter dem Vorhang des Kabinetts stattfinden, kann das Publikum hier alle Vorgänge ohnehin mit eigenen Augen bezeugen. Die beiden Zeuginnen rücken durch ihre Nähe zu den Verstorbenen auch in eine privilegierte Position, die ihnen die Autorität verleiht im Schlusssatz gewissermaßen das Fazit der Ereignisse zu ziehen. Dieses fällt im *Prinz Hugo* im Vergleich zu dem, das wir aus Heines Stück kennen, reichlich banal und redundant aus. „Bald habt Ihr einen neuen Fürsten wieder: – / Doch Hugo nie: der kehrt uns nimmer wieder“<sup>3</sup>, sagt die Schwester des Prinzen am Ende des Stückes. Damit spricht sie zwar kein Geheimnis aus, leitet aber dennoch, wie auch Margarethe, die Deutung des Schlussbildes in eine bestimmte Richtung. Zudem fokussieren beide durch ihr Verhalten die Aufmerksamkeit im Schlussbild auf einen bestimmten Punkt,

---

<sup>1</sup> Heine: *William Ratcliff*. S. 68

<sup>2</sup> Lauter: *Prinz Hugo*. S. 170.

<sup>3</sup> Ebd.

Margarethe auf die Leichen im Kabinett, Clara auf die Leiche ihres Bruders, was besonders auffällig ist, da sie sich hierzu von einem anderen Toten, mit dem sie sich emotional nicht weniger verbunden fühlt, abkehren muss. In Stücken, in denen mehrere Leichen an unterschiedlichen Stellen der Bühne liegen, sind solche Maßnahmen notwendig, damit sich die Aufmerksamkeit nicht zwischen ihnen verteilt, sondern sich auf das Wesentliche, nämlich die tote Hauptfigur, richtet. Inmitten von Leichen legt die eine lebende Figur, die sich in ihre Nähe wagt, fest, welcher Tote im Mittelpunkt stehen soll, und bestimmt damit sowie mit ihren abschließenden Worten die Deutung des Stücks.

Es gibt aber noch andere Wege die Aufmerksamkeit im Schlussbild zu fokussieren. In Heydens *Nadine* etwa ist in der letzten Szene deutlich mehr Bewegung als in den bisherigen Beispielen. Sie spielt in einem Schlafzimmer. Die Titelfigur wird, nachdem sie sich in das Schwert ihres mit ihrem Geliebten kämpfenden Vaters geworfen hat, sterbend auf ihr Bett gelegt. Der Vater scheint daraufhin am Schock zu sterben, er „sinkt erst in die Knie, und stürzt dann vorwärts über, so daß [er] mit dem Haupte und dem Antlitze nieder auf das Ruhebett fällt, und in knieender Stellung regungslos verbleibt.“<sup>1</sup> Wie eine spätere Regieanweisung kurz nach dem Tod Nadines festhält, befindet er sich dabei am Fußende des Bettes. Die knieende und vornübergebeugte Haltung und die Position am Fußende signalisiert eine Unterwürfigkeit, die nicht allein die Bedeutung der Hauptfigur betont, sondern sich auch als eine an die Tochter gewandte Bitte um Vergebung interpretieren lässt, nicht nur für ihren unabsichtlich herbeigeführten Tod, sondern für verschiedene Dinge, die er ihr im Verlauf des Stückes sowie der Vorgeschichte angetan hat. Nadines Liebhaber fällt neben ihm am Kopfende des Bettes auf die Knie. Zudem ist noch eine Dienerin „um Nadinen zärtlich beschäftigt, ihr Stirn und Hände küssend.“<sup>2</sup> Da die eine Seite des Bettes bereits besetzt ist, ist anzunehmen, dass sie sich von der anderen Seite über die Leiche beugt. Wir haben hier einen Fall, in dem die Position und Körperhaltung der um die Leiche der Hauptfigur angeordneten Figuren vergleichsweise präzise in den Regieanweisungen festgehalten wird. Allerdings befinden sich noch zwei weitere Figuren in der Szene, über deren Position nichts ausgesagt wird. Sie stehen vermutlich in einiger Entfernung zum Bett.

Das Stück ist an dieser Stelle aber noch nicht zu Ende. Nacheinander stürmen von einer Nebenfigur angeführte Trabanten sowie ein Inquisitor mit den in seinen Diensten stehenden Häschern auf die Bühne, sodass das Schlafzimmer nun reichlich überfüllt sein dürfte. Eine anonyme Menschenmenge existiert also auch am Ende dieses Stückes, aber sie ist hier nicht

---

<sup>1</sup> Heyden: *Nadine*. S. 144/145.

<sup>2</sup> Ebd., S. 145.

von derselben Bedeutung wie in den bisherigen Beispielen. Ihr Auftreten dient nämlich in erster Linie dazu die beiden erwähnten Figuren, die eine gewisse Distanz zum Bett eingehalten haben, aus der Szene zu entfernen. Die eine Figur, die für die Todesfälle mitverantwortlich ist, begeht Selbstmord durch die Einnahme von Gift, bevor die Häscher der Inquisition sich ihrer bemächtigen können, sodass sich kurzzeitig drei Leichen auf der Bühne befinden. Die Leiche des Schurken wird jedoch unmittelbar nach seinem Tod von der Bühne getragen. Kurz zuvor wird auch die Leiche des Vaters von der Bühne entfernt, und zwar auf eine möglichst wenig aufsehenerregende Weise: „Die Häscher schreiten vor, und während ein Theil derselben Rodrigo dem Anblicke entzieht, wird seine Leiche von den Uebrigen unbemerkt fortgetragen.“<sup>1</sup> Die andere Figur, die schon vor dem Auftritt der anonymen Menge anwesend war, ist ein Prinz. Dieser zieht unter dem Schutz der Trabanten ab, sodass schließlich nur noch die Leiche Nadinens und die beiden an ihrem Bett angeordneten Figuren übrig bleiben. Sie scheinen ihre Position in der Zwischenzeit nicht wesentlich verändert zu haben. Eine Regieanweisung hält sogar fest, dass der Liebhaber sich weiterhin „neben Nadinens Leiche“<sup>2</sup> befindet. Der Dramatiker führt hier zwar zunächst eine typische Massenszene herbei, leert die Szene dann aber auf der letzten Seite des Stückes, um Platz zu machen für ein deutlich intimeres Schlussbild. Der Fokus liegt dabei noch deutlicher auf der Leiche der Hauptfigur als im *William Ratcliff* oder im *Prinz Hugo*. Nicht nur wenden sich die beiden einzigen lebenden Figuren auf der Bühne ihr zu, sie nimmt auf dem Bett auch noch eine erhöhte, exponierte Position ein. Dies ist zwar auch im *William Ratcliff* der Fall, jedoch befinden die Leichen Maries und Williams sich hier in einer abgetrennten Kammer im Hintergrund, während die Leiche Mac-Gregors weiter vorn auf der offenen Bühne deutlich leichter wahrnehmbar ist. Ihre Positionierung allein ist deshalb nicht unbedingt geeignet die Aufmerksamkeit auf sie zu konzentrieren. In Heydens Stück hingegen wurden die beiden anderen Leichen aus dem Szenenbild entfernt, sodass sie nicht von der Leiche der Titelfigur ablenken können, und auch von den lebenden Figuren sind nur diejenigen übrig geblieben, die sich in unmittelbarer Nähe Nadinens befinden und sich ganz ihr zuwenden, sodass sie ihre Bedeutung zusätzlich betonen. Die Regieanweisungen legen zudem eine kniende oder tief gebückte Haltung der beiden Figuren nahe, sodass sie sich nicht weit über den auf dem Bett aufgebahrten Leichnam erheben dürften.

Das Schlussbild stellt eine deutliche moralische Wertung der Figuren dar: Der Prinz, der Vater Nadinens und Hinzara werden im Verlauf des Stückes überwiegend negativ dargestellt.

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 148.

<sup>2</sup> Ebd., S. 149.



Ihnen wird nicht gestattet am Schlussbild teilzuhaben. Übrig bleiben nur die drei positiv dargestellten Figuren, Nadine in ihrer Mitte auf ihrem Sterbebett thronend und dadurch selbst unter den positiven Figuren noch einmal besonders hervorgehoben. Es geht bei der Komposition dieses Schlussbilds aber wohl nicht nur um eine moralische Wertung. Es scheint letztendlich auf Rührung und Mitgefühl angelegt zu sein, weshalb es sich ganz auf diejenigen Figuren konzentriert, die geeignet sind diese Gefühle auszulösen. Deshalb werden alle negativ dargestellten Figuren aus dem Schlussbild entfernt, denn der Hass, den das Publikum möglicherweise für diese Figuren empfindet, könnte von denjenigen Emotionen ablenken, auf die es der Dramatiker offenbar abgesehen hat.

Es ist nichts Ungewöhnliches, dass am Ende eines Dramas für das Schlussbild die Größe des Personals auf der Bühne deutlich reduziert wird. Die Gründe hierfür sind vielfältig. Während Heyden anscheinend durch die Emotionen der positiv dargestellten Figuren sein Publikum rühren möchte, sind beispielsweise in Eckschlagers *Herzog Christoph, der Kämpfer* ganz andere dramaturgische Absichten zu beobachten. Der Streit zwischen Christoph und seinem älteren Bruder Albrecht um die Herrschaft Bayerns endet hier mit der Ermordung des Titelhelden. In der letzten Szene des Stückes wird er in einem Wald von einem außerhalb der Bühne befindlichen Attentäter erschossen, was sein Bruder zwar nicht beabsichtigt, aber doch bis zu einem gewissen Grad zu verantworten hat. Zum Zeitpunkt von Christophs Tod befindet sich neben ihm lediglich einer seiner Anhänger auf der Bühne, aber innerhalb kurzer Zeit füllt sie sich, wie schon im letzten Beispiel, mit einer Masse größtenteils anonymer Figuren an. Zuerst tritt Albrecht mit seinem Gefolge auf und zeigt sich schockiert vom Tod seines Bruders. Christophs Leiche wird nun „nach dem Hintergrunde getragen, und unter einen Baum gelegt.“<sup>1</sup> Kurz darauf betritt der Bürgermeister der Stadt München gemeinsam mit einer Volksmenge die Szene und wenige Dialogverse später folgen die sogenannten Löwenritter, die treuesten Anhänger Herzog Christophs. Anders als die Volksmenge oder das Gefolge Albrechts haben diese Löwenritter im Stück Namen, werden jedoch gerade an dieser Stelle nicht einzeln aufgeführt, sodass unklar ist, ob sich ihre Zahl auf die sieben bis zu diesem Zeitpunkt namentlich bekannten Figuren beschränkt. Jedenfalls betreten in dieser Schlussszene gleich drei voneinander getrennte Menschenmengen innerhalb von wenig mehr als einer Textseite die Bühne. Desto auffälliger ist es, dass keine von ihnen für das Schlussbild genutzt wird. Die Löwenritter zerbrechen allesamt ihre Schilde, zerreißen ihre Schärpen und bedecken damit Christophs Leiche, sodass diese schließlich „ganz von den

---

<sup>1</sup> Eckschlager: *Herzog Christoph*. S. 163.

Schildern überdeckt“<sup>1</sup> ist. Daraufhin gehen sie ab. Auch alle anderen Figuren mit Ausnahme Albrechts scheinen währenddessen die Bühne zu verlassen, ohne dass dies in entsprechenden Regieanweisungen vermerkt würde, denn plötzlich heißt es: „Albrecht steht allein und vernichtet bei der Leiche.“<sup>2</sup> Der Dichter nutzt hier das Schlussbild dazu die Isolation Albrechts von seinem Volk darzustellen, die dieser durch sein wiederholtes Fehlverhalten im Laufe des Stückes selbst verschuldet hat, und bringt dadurch eine starke moralische Bewertung des Geschehens zum Ausdruck. Hier zeigt sich deutlich, dass es sich beim *Herzog Christoph* um ein Stück handelt, das seinem Titel zum Trotz nicht gänzlich auf eine einzelne Hauptfigur fokussiert ist. Der moralischen Verurteilung des Gegenspielers wird im Schlussbild mindestens ebenso viel Bedeutung beigemessen wie der Glorifizierung des Titelhelden. Die Mittel für Letztere werden zu diesem Zweck deutlich eingeschränkt. Auf eine dem Leichnam Respekt zollende Menschenmasse, wie wir sie aus Kotzebues *Bayard* kennen, muss Herzog Christoph im Schlussbild verzichten. Solche Respektbezeugungen werden hier bereits zuvor abgeschlossen, weil sie dem Dramatiker offenbar weniger wichtig sind als die Botschaft, die er durch den Anblick eines vereinsamten Herzog Albrecht bei der Leiche seines Bruders vermitteln kann. Zumindest die Löwenritter bleiben aber in ihren zerbrochenen Schilden symbolisch präsent. Diese stellen ein Ehrenzeichen dar, dass dem der feindlichen Flaggen im *Bayard* vergleichbar ist. Der dortige Schlusssatz, „Wer blieb hier Sieger?“, würde insofern auch zum Schlussbild des *Herzog Christoph* passen, doch Eckschlager entscheidet sich dafür einen anderen Akzent zu setzen. „Hört nun! wie Albrecht seine Schwüre bricht!“<sup>3</sup>, sind die letzten Worte des Stückes, gesprochen von einem der Löwenritter, der unmittelbar darauf abgeht. Ungeachtet des Umstandes, dass dieselbe Figur zuvor eine deutlich umfangreichere Totenklage auf Christoph gehalten hat, trägt dieser abschließende Satz zusätzlich dazu bei den Fokus letztendlich auf den überlebenden Gegenspieler zu verlagern. Dies spiegelt sich auch bis zu einem gewissen Grad in der Körperhaltung Albrechts und der Positionierung der Leiche wieder. Es ist in diesem Stück keine Rede davon, dass dem Leichnam eine erhöhte Position zuteilwürde. Eine solche ist insofern auch nicht so notwendig wie etwa im *Bayard*, da er sich am Ende auf einer weitgehend leeren Bühne befindet und nicht aus einer Menschenmasse hervorgehoben werden muss. Nichtsdestotrotz gerät Christoph dadurch gegenüber Albrecht in eine untergeordnete Position, zumal hier offenbar noch nicht einmal der Baumstamm dazu genutzt wird Kopf und

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 164.

<sup>2</sup> Ebd., S. 164. Man könnte diese Stelle eventuell auch so deuten, dass sich die Menge noch auf der Bühne, aber in großer Entfernung zu Albrecht befindet. Auf die folgende Deutung des Schlussbildes hätte dies aber wenig Einfluss.

<sup>3</sup> Ebd.

Oberkörper abzustützen und so die Sichtbarkeit der Leiche zu verbessern, sondern diese stattdessen durch die Schilde zusätzlich verdeckt wird. Albrecht hingegen steht aufrecht, wie die letzte Regieanweisung eindeutig festhält, neben dem zu seinen Füßen liegenden Leichnam seines Bruders und wirkt dadurch zwangsläufig dominant. Dies fällt desto mehr auf, wenn wir dieses Schlussbild mit der auf dem Bett aufgebahrten Nadine vergleichen, die von zwei knienden oder gebückten Figuren eingerahmt wird. Albrechts Dominanz ist aber mit keinerlei positiver Konnotation verbunden, sondern dient nur dazu den Blick auf seine Vereinsamung zu lenken. Die Sympathien liegen auch im Schlussbild klar bei Christoph und werden symbolisch durch die Schilde dargestellt.

Wie die behandelten Beispiele illustriert haben, können durch den Einsatz größerer Ansammlungen anonymer Figuren in Schlussbildern, in denen Leichen vorhanden sind, verschiedene dramaturgische Funktionen erfüllt werden. Eine Menschenmasse kann, ein entsprechend respektvolles Verhalten vorausgesetzt, die Bedeutung des Todes der betreffenden Figur unterstreichen. Zudem kann sich das Publikum leicht mit ihr identifizieren, da sie sich als Menge weitestgehend passiver Beobachter in einer vergleichbaren Situation befindet. Dadurch kann sie dazu genutzt werden dem Publikum auf der Bühne die Reaktion vorzuspielen, die von ihm erwartet wird. Schließlich hat eine Massenszene noch den Vorteil bei entsprechend aufwändiger Inszenierung schlicht optisch beeindruckend wirken zu können. All diese dramaturgischen Vorteile können dazu führen, dass die Dichter in der Schlussszene ihrer Stücke die Bühne geradezu überbevölkern. Hierauf komme ich später in diesem Kapitel im Zusammenhang mit Hinrichtungsszenen noch einmal zurück.

Es hat sich allerdings auch gezeigt, dass es gute dramaturgische Gründe geben kann im Schlussbild gerade das Gegenteil zu tun. Ein Übermaß an Personalaufwand kann dem Eindruck, den der Dichter vermitteln möchte, zuwiderlaufen. Es ist allerdings nicht so, dass bestimmte Wirkungsabsichten notwendigerweise mit einer kleineren oder größeren Anzahl an Figuren im Schlussbild verbunden wären. Dass der Dichter der *Nadine* etwa am Ende seines Stückes die Bühne weitgehend entvölkert, um Platz für ein intimes, mitleiderregendes Schlussbild zu schaffen, bedeutet nicht, dass eine geringe Figurenanzahl zur Erzeugung von Mitleid generell besser geeignet wäre. Im Fall der *Nadine* ist die Anzahl der potentiell mitleiderregenden Figuren jedoch stark begrenzt und die Anwesenheit anderer Figuren, die dem Publikum keine oder entgegenlaufende Gefühle einflößen könnten, würde von diesen wenigen nur ablenken. Für Stücke, die über eine größere Anzahl an Figuren verfügen, mit denen das Publikum mitfühlen kann, mag aber anderes gelten. Selbst eine anonyme Volksmenge kann bei entsprechender Darstellung Mitleid erregen. Ähnliches gilt auch für das

Beispiel des *Herzog Christoph*: Die Vereinsamung Albrechts müsste nicht zwangsweise dadurch dargestellt werden, dass er sich allein auf der Bühne befindet, dies könnte auch durch Körperhaltung und Positionierung der Figuren geschehen. Letztendlich sind es die Umstände und die Vorlieben des Dichters, die den Ausschlag für die eine oder die andere Methode geben. Jedenfalls lässt sich in der untersuchten Stichprobe kein genereller Zusammenhang zwischen einer bestimmten Wirkungsabsicht und der Anzahl der Figuren im Schlussbild feststellen.

Des Weiteren wurden in den Beispieltextrn verschiedene Methoden zur Hervorhebung der Leiche der Hauptfigur beobachtet. In Schlussszenen ohne Leichen kann die Hauptfigur durch ihre Handlungen und Äußerungen selbst die Aufmerksamkeit auf sich lenken, weshalb sich die Frage ihrer Hervorhebung dort nicht im selben Maß stellt. Eine tote Hauptfigur muss durch andere Mittel entsprechend in Szene gesetzt werden. Dies kann durch eine erhöhte Position geschehen, wie sie ein Bett oder ein Hügel bietet. Zu beachten ist hierbei, dass die betreffenden Figuren in der Regel nicht zufällig an einem solchen Platz sterben, sondern von anderen Figuren sterbend oder schon tot dorthin gebracht werden. Ihre Positionierung im Szenenbild wird dadurch auch zu einem Zeichen der Wertschätzung, die der Tote von anderen erfährt, während manche Nebenfigur schlicht an dem Ort liegen bleibt, an dem sie der Tod ereilt hat. Überhaupt sind es zu einem Großteil die lebenden Figuren, die die Wahrnehmung der Leichen durch das Publikum steuern. Sie sammeln sich um die Leiche der Hauptfigur oder blicken auch nur in ihre Richtung und zeigen dem Publikum so an, auf welchen Punkt es sich zu konzentrieren hat. In den Fällen, in denen sich mehrere Leichen wichtiger Figuren auf der Bühne befinden, wird die Hauptfigur manchmal durch einen überlebenden Zeugen markiert, der sowohl die Aufmerksamkeit des Publikums als auch einer eventuell plötzlich auftretenden Menschenmenge lenkt. Durch Gesten oder eine entsprechende Körperhaltung kann der Effekt verstärkt werden.

Natürlich spielen hierbei auch akustische Zeichen eine Rolle. Wie auch immer die Figuren auf der Bühne angeordnet sind, der Großteil der Aufmerksamkeit des Publikums wird sich immer der Figur zuwenden, die gerade spricht. Eine lebende Figur muss erst einmal die Aufmerksamkeit auf sich selbst ziehen, bevor sie sie auf einen der Leichname lenken kann, und dies tut sie in der Regel, indem sie spricht. Vor allem der Schlusssatz ist hierbei bedeutend, da er die Blickrichtung des Zuschauers unmittelbar vor dem Schlussbild bestimmt. Ausgenommen hiervon sind allerdings Stücke wie Eckschlagers *Herzog Christoph*, in denen zwischen Schlusssatz und dem Fallen des Vorhangs ein längerer Zeitraum mit stummen Handlungen liegt. Der Schlusssatz dient aber nicht nur der Kontrolle der Aufmerksamkeit,

auch sein Inhalt kann für die Interpretation des Schlussbildes wichtig sein. In manchen Fällen scheint das Schlussbild lediglich zur Illustration des Schlusssatzes oder, umgekehrt betrachtet, der Schlusssatz zur Erklärung des Schlussbildes zu dienen. Mit Heines *William Ratcliff* wurde aber auch ein Fall behandelt, in dem sich erst durch das Zusammenspiel von Schlussbild und Schlusssatz eine Bedeutung enthüllt, die das gesamte Stück in einem anderen Licht erscheinen lässt.

Hier zeigt sich etwas, das für Schlussbilder im Allgemeinen und nicht nur für solche, in denen Leichen enthalten sind, gilt: Das Schlussbild fasst nicht nur die Handlung des Stückes und ihre Ergebnisse zusammen und illustriert sie, indem die Figuren selektiert und in entsprechender Haltung zueinander dargestellt werden, es ist auch daran beteiligt dieser Handlung eine Bedeutung zu geben. Dies wurde beispielsweise an Eckschlagers Stück sehr deutlich, das sich im Schlussbild weitgehend auf die Vereinsamung Albrechts konzentriert und dadurch dafür sorgt, dass das Stück in erster Linie zur Veranschaulichung eines abschreckenden Beispiels eines tyrannischen oder zumindest inkompetenten Herrschers wird, während der Titel *Herzog Christoph, der Kämpfer* eher die Verherrlichung eines Kriegerhelden hätte vermuten lassen. Das Stück schwankt bis zum Schluss zwischen diesen beiden Polen, aber im Schlussbild wird einem von ihnen schließlich der Vorzug gewährt.

Insofern das Schlussbild dem Stück eine bestimmte Bedeutung verleiht, legt es natürlich auch die Bedeutung einzelner Figuren fest. In Eckschlagers Stück etwa verliert der Titelheld durch das Schlussbild massiv an Bedeutung, da er für die moralische Botschaft, die dieses ausdrückt, im Grunde nebensächlich ist. Stücke, in denen sich solche Divergenzen zwischen Titel und Schlussbild ergeben, befinden sich zwar in der Minderheit, sind aber dennoch in beachtlicher Zahl vorhanden. Es zeigt sich hierbei, dass das Schlussbild manchmal einen akkurateren Eindruck davon vermittelt, wer die Hauptfigur eines Stückes ist, als der Titel.

#### 5.1.5.2. Figurenanordnung vor dem Schlussbild

An früheren Zeitpunkten im Stück lassen sich bei der Anordnung der Leichen sowie der lebenden Figuren häufig ähnliche Phänomene feststellen wie im Schlussbild, doch fehlt hier die Funktion der Zusammenfassung und abschließenden Deutung des Stückes. Um den Leichnam oder den Sterbenden versammelte klagende Angehörige, ihm gegenüberstehende betretene oder auch triumphierende Gegenspieler und herbeieilende trauernde oder schockierte Menschenmassen sieht man häufig schon deutlich vor dem Schlussbild, sofern die betreffende Figur nur wichtig genug ist. Auch die Funktion solcher dramaturgischer Elemente ist grundsätzlich dieselbe, Menschenmassen werden ebenso dazu eingesetzt dem Publikum

vorzuspielen, wie es reagieren soll, und klagende Angehörige sollen ebenso Mitleid erregen. Tendenziell ist jedoch zu beobachten, dass in Szenebildern mit Sterbenden oder Leichen desto weniger Wert auf ein ausgefeiltes Arrangement der Figuren gelegt wird, je weiter vorn im Stück sich das betreffende Szenenbild befindet. Dies hängt nicht nur damit zusammen, dass ihnen die spezifische Funktion des Schlussbilds fehlt, das Stück abzuschließen und den Zuschauer mit einem bleibenden Eindruck zu entlassen. Es liegt auch daran, dass Figuren, die deutlich vor dem Schluss eines Stückes sterben, tendenziell weniger bedeutsam für die Handlung sind und ihr Tod deshalb einen ähnlichen Aufwand wie im Schlussbild nicht rechtfertigt. Hinzu kommt, dass die Szenenbilder weiter vorn im Stück nicht statisch sind. Sofern der Dramatiker seinen Figuren keinen Stillstand befiehlt, ist davon auszugehen, dass sie sich zumindest bis zu einem gewissen Grad in Bewegung befinden und sich das Szenenbild dadurch kontinuierlich verändert. Das Schlussbild hingegen zeichnet sich vor anderen dadurch aus, dass es das ein statisches Bild am Ende einer langen Sequenz bewegter Bilder ist. Schon dieser Umstand allein hebt es aus den anderen Szenebildern hervor und lässt es bedeutender erscheinen. Inmitten der vielen bewegten Bildern einen bestimmten Moment so zu gestalten, dass genau dieser dem Zuschauer besonders erscheint und im Gedächtnis bleibt, mag vielleicht nicht unmöglich sein, ist aber sicherlich deutlich schwerer zu erreichen. Eine Ausnahme mögen hierbei die Szenenbilder beim Fallen des Vorhangs am Ende eines Aktes bilden. Von diesen könnte man annehmen, dass sie für den einzelnen Akt eine ähnliche Funktion erfüllen wie das Schlussbild am Ende für das gesamte Stück. Diese Analogie besteht tatsächlich aber nur bis zu einem gewissen Grad. Wie aus dem entsprechenden Artikel des *Theater-Lexikons*<sup>1</sup> hervorgeht, fällt in großen Theatern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen den Akten noch nicht einmal derselbe Vorhang wie am Ende des Stückes. Ein Theater hat normalerweise einen reichverzierten Hauptvorhang, der den Schluss des Stückes anzeigt, und einen zweiten, dahinterliegenden Vorhang für den Aktschluss. Das im Jahr 1841 erschienene Lexikon weiß dabei auch von der neuesten Pariser Mode zu berichten, welche darin besteht, nach jedem Akt einen neuen Vorhang einzusetzen, dessen Verzierungen auf die Handlung des folgenden Aktes hindeuten. Schon hieran lässt sich erkennen, dass der Aktschluss andere Funktionen zu erfüllen hat als der Schluss des Stückes. Am Ende eines Aktes ist es dem Dramatiker unter Umständen wichtiger Spannung zu erzeugen und sein Publikum neugierig auf den nächsten Akt zu machen, als ein Fazit aus der Handlung des vergangenen Aktes zu ziehen. Eine Sterbeszene eignet sich hierfür nur bedingt, da diese naturgemäß einen Endpunkt darstellt, es sei denn der Dramatiker gestaltet sie so, dass

---

<sup>1</sup> Theater-Lexikon, S. 1120/1121.

sie eine Folgehandlung, beispielsweise einen Racheakt, erwarten lässt. Hierzu aber muss er die Aufmerksamkeit von dem Toten ablenken und auf diejenigen Figuren konzentrieren, die noch zu handeln im Stande sind.

Betrachten wir beispielsweise die *Rosamunde* von Friedrich von Uechtritz. Hier wird in der letzten Szene des vierten Akts der Langobardenkönig Alboin ermordet, allerdings hinter der Szene, sodass man die Tat nicht sieht, sondern lediglich die sie begleitenden Geräusche hört. Von der Leiche bekommt das Publikum auch danach nichts zu sehen, stattdessen wird es Zeuge, wie die beiden Mörder auf der Bühne ihre Flucht und ihr weiteres Vorgehen besprechen: „Ja, komm, / Um die Gepiden in die Stadt zu lassen! – / Das Todtenfest, das er in dieser Nacht / Der Königin zu Ehren angestellt, / Soll länger dauern, als sein Herz gewünscht!“<sup>1</sup> Dies sind die letzten Worte des vierten Aktes, durch die der Zuschauer mit der Erwartung eines Blutbads in die Pause entlassen wird. Eine Anordnung der Figuren zu einem Schlussbild gibt es hier schlicht nicht, denn beide Mörder gehen daraufhin ab, auf dem Weg zu neuen Taten. Als der Vorhang fällt, ist die Bühne leer. Dies kommt in den untersuchten Stücken nur am Ende eines Aktes, aber niemals am Ende des Stückes vor. Auch hieran sieht man, dass der Schluss eines Aktes mit völlig anderen Funktionen verbunden ist als der Schluss des Stückes, woran wiederum ganz andere dramaturgische Möglichkeiten geknüpft sind. Die Vergleichbarkeit beider Phänomene ist daher nur sehr eingeschränkt gegeben.

Betrachten man hingegen die Anordnung der Figuren innerhalb einer Schlusszene mit einer Leiche, so fällt auf, dass diese häufig eine ganze Reihe von Veränderungen durchläuft, bevor sie sich für das Schlussbild formiert. Die dem Schlussbild vorausgehenden Figurenanordnungen werden dabei dazu genutzt Figuren und Sachverhalten Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, die zwar wichtig, aber nicht wichtig genug für eine exponierte Position im Schlussbild sind. Dies lässt sich an den Beispielstücken aus dem vorhergehenden Abschnitt beobachten. Douglas an der Spitze der eintretenden Menschenmenge in Heines *William Ratcliff* wendet sich etwa zuerst der Leiche Mac-Gregors zu, bevor Margerethe ihn und seine Begleiter auf die Leichen Maries und Williams aufmerksam macht. Clara in Lauters *Prinz Hugo* weint zuerst an der Leiche ihres Geliebten, bevor sie sich der ihres Bruders zuwendet. Im Stück Eckschlagers wird zuerst der Leichnam Christophs geehrt, bevor das Schlussbild den vereinsamten Albrecht zeigt. Die Dramatiker führen in solchen Fällen also zuerst alternative Figurenanordnung mit einem anders gelagerten Fokus auf, bevor sie schließlich einer bestimmten Anordnung durch das Fallen des Vorhangs eine privilegierte Position zuweisen. Dies mag zwar geschehen, um auch anderen Figuren als derjenigen, die im

---

<sup>1</sup> Uechtritz: *Rosamunde*. S. 125.

Schlussbild schließlich im Mittelpunkt steht, eine gewisse Würdigung zuteilwerden lassen zu können, lässt aber zugleich die Selektion, die im Schlussbild vorgenommen wird, nur desto deutlicher hervortreten. Die zuvor durchgespielten Figurenanordnungen zeigen auf, was eben nicht im Mittelpunkt des Stückes steht. Dass beispielsweise Claras Geliebter, der wie der Prinz ebenfalls einen sehr großen Anteil an der Handlung des Stückes hat, nicht die Hauptfigur ist, wird nie deutlicher als in dem Moment, in dem sie sich von ihm abwendet, um an der Leiche ihres Bruders zu klagen.

Abschließend ist noch darauf hinzuweisen, dass die hier festgestellte besondere Bedeutsamkeit der Figurenanordnung des Schlussbildes sich nicht notwendigerweise in diesem Umfang auch auf Stücke erstreckt, die nicht mit Tod und Sterben enden. Natürlich erfüllt das Schlussbild auch in Stücken, in denen der Tod keine Rolle spielt, eine ähnliche Funktion, es ist auch hier durch den Stillstand beim Fallen des Vorhangs sowie aufgrund der bloßen Tatsache, dass es das letzte Bild ist und somit den abschließenden Eindruck bestimmt, mit dem der Zuschauer aus der Vorstellung entlassen wird, von besonderer Bedeutung. Jedoch sollten die bisherigen Beobachtungen nicht dazu verleiten diese Bedeutung im Vergleich zu anderen Szenen und Szenenbildern zu überschätzen. Es gibt andere Szenenbilder, in denen die Figurenanordnung ähnlich bedeutsam sein kann, beispielsweise das Bild, das sich dem Zuschauer beim Aufziehen des Vorhangs in der Eröffnungsszene bietet. Dieses ist jedoch hinsichtlich des Themas dieser Arbeit uninteressant, da, wie bereits im Kapitel *Struktur* festgestellt wurde, in den Stücken des untersuchten Zeitraums der Tod fast nie am Anfang steht. Auch ist der kurzzeitige Stillstand des Schlussbildes nicht zwangsweise ein dramaturgischer Vorteil. Es treten häufig Szenenbilder auf, die gerade von der in ihnen stattfindenden Bewegung leben und die dennoch über eine genau festgelegte Anordnung der Figuren verfügen, beispielsweise Tanzszenen oder die Inszenierung von Paraden. Derartige Szenen haben jedoch in der Regel ebenfalls wenig mit Todesdarstellungen zu tun.<sup>1</sup> Szenen mit Toten und Sterbenden müssen zwar durchaus nicht bewegungsarm verlaufen, wie sich an den eben erwähnten Änderungen der Figurenanordnung zeigt. Jedoch scheint es in solchen Szenen stets, zumindest sofern die betreffende sterbende Figur hierfür bedeutend genug ist, einen Moment zu geben, in dem keine Figur eine andere Aufgabe hat als dem Toten bzw. Sterbenden Beachtung zu schenken. Mit Sicherheit lässt sich dies anhand der Texte nicht feststellen, da sich die Dramatiker selten die Mühe machen Bewegungslosigkeit ausdrücklich in einer Regieanweisung vorzuschreiben, aber zumindest lässt sich in solchen

---

<sup>1</sup> Ausnahmen hiervon sind etwa die streng geordneten Einzüge in Hinrichtungsszenen, die weiter unten in diesem Kapitel näher behandelt werden, sowie manche Schlachtenszenen, die bereits oben im Kapitel *Todeszeichen* behandelt wurden. Siehe oben, S. 71.



Fällen aus dem Dialog und der Abwesenheit anderslautender Anweisungen vermuten, dass die lebenden Figuren tatsächlich nichts anderes tun als den Leichnam zu betrachten und den Anblick eventuell zu kommentieren. Diese kurze Zeitspanne der ungeteilten Aufmerksamkeit lässt sich als Zeichen eines Mindestmaßes an Respekt gegenüber der toten Figur verstehen, und zwar selbst dann noch, wenn die sie betrachtenden Figuren ihr feindlichen gesonnen sind und sich währenddessen möglicherweise abfällig über sie äußern. Man gewinnt diesen Eindruck zumindest, wenn man ein solches Verhalten mit der fast schon skurrile Züge annehmenden Nichtbeachtung vergleicht, die manchen negativ charakterisierten Nebenfiguren zuteilwird.<sup>1</sup> Für die Inszenierung eines Leichnams ist ein zumindest kurzzeitig statisches, bewegungsarmes Szenenbild also von besonderer Bedeutung und dies mag auch einer der Gründe dafür sein, weshalb Dramatiker hierfür so gern das Schlussbild nutzen. In diesem nämlich halten die überlebenden Figuren nicht nur für einen kurzen Moment in ihren Handlungen inne, sondern die Handlung selbst, und damit jegliche Bewegung, endet in ihm. Hierdurch erstarren die Figuren quasi für alle Zeit in ihrer Geste des Respekts, was ihre Wirkung deutlich erhöhen mag, wenngleich der Zuschauer dieses statische Bild nur für einen kurzen Moment wahrnimmt.

#### 5.1.6. Hinrichtungsszenen

Hinrichtungsszenen verfügen häufig über besonders komplexe und aufwendige Bühnenbilder und verdienen deshalb noch einmal gesondert betrachtet zu werden. Ich werde dabei nicht mehr auf die Zeichen für den Tod der hingerichteten Figur eingehen, die im Kapitel *Todeszeichen* bereits behandelt wurden, sondern mich auf die übrigen Besonderheiten der Szenenbilder in solchen Szenen konzentrieren.

Man könnte annehmen, dass bei der Inszenierung das Hinrichtungswerkzeug den Blickfang des Bühnenbildes darstellt, doch nach den Szenenbeschreibungen und Regieanweisungen der Texte zu urteilen wäre dies ein Irrtum. In den Stücken gibt es kaum große, spektakuläre Hinrichtungswerkzeuge, die die Aufmerksamkeit des Publikums erregen könnten. Bei den hingerichteten Figuren handelt es sich zumeist um ehrbare Angehörige höherer Stände, weshalb sie nicht aufgehängt werden können. Es gibt also keinen Galgen. Die grausamsten Hinrichtungsmethoden wie das Rädern oder das Vierteilen will das Theater offenbar nicht darstellen, obgleich diese im untersuchten Zeitraum real noch praktiziert wurden. Die entsprechenden Werkzeuge sucht man deshalb ebenfalls vergeblich. Die bevorzugte Hinrichtungsmethode ist hingegen die Enthauptung. Eine Guillotine kommt aber nur in

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu den entsprechenden Abschnitt im Kapitel *Sprechakte*, S. 185.

Stücken zum Einsatz, die die Französische Revolution behandeln. Da die meisten Hinrichtungsszenen weit vor dieser Zeit spielen, sieht man auch dieses Werkzeug nur selten. Stattdessen wird in der Regel ein Schwert oder Beil verwendet, also vergleichsweise kleine Gegenstände, die der Henker mit sich führen kann, und keine größeren Konstruktionen, die einen festen Bestandteil des Bühnenbildes bilden würden. Da die Hinrichtung für das Publikum zumeist nicht sichtbar ist, wird die Waffe, mit der sie ausgeführt wird, in der Regel gar nicht erwähnt. Anstatt das Hinrichtungswerkzeug in den Mittelpunkt zu rücken, wird lediglich das Schafott bzw. ein Teil desselben sichtbar dargestellt. Hierzu mag in manchen Fällen auch der Block gehören, auf den der Verurteilte seinen Kopf zu legen hat, doch handelt es sich hierbei bereits um eine jener Detailinformationen, mit denen Szenenbeschreibungen sich meist nicht aufhalten. „Im Hintergrunde das Meer, rechts in der Tiefe die Cathedrale, in der Mitte aber noch weiter zurück das Blutgerüst“<sup>1</sup>, heißt es beispielsweise lediglich in Heydens *Conradin*. Obwohl es das Zentrum der Aufmerksamkeit in dieser Szene bildet, wird kein weiteres Wort darüber verloren, wie dieses „Blutgerüst“ auszusehen hat. Stattdessen werden im Anschluss an diese knappe Angabe einige Figuren in der Szene arrangiert. Auch hier geht es dem Dramatiker in den Szenenbeschreibungen nicht um Details, sondern lediglich um die Komposition des Gesamtbildes. Jedoch gibt es durchaus das eine oder andere Stück, in dem man etwas mehr über das Aussehen des Schafotts erfährt, wie beispielsweise Raupachs *König Konradin*: „Im Hintergrunde ein schwarz behangenes Schaffot, zu dem auf der Linken einige Stufen hinauf führen; ein Richtblock darauf.“<sup>2</sup> Raupach hat einen guten Grund den Richtblock zu erwähnen, denn dieser wird für das Schlussbild des Stückes benötigt: „Er [Konradin] knieet langsam nieder, und legt das Haupt auf den Block. Darüber fällt der Vorhang.“<sup>3</sup> Der Richtblock wird gebraucht, weil hier bis zum letzten Moment vor der Hinrichtung alles unverhüllt gezeigt wird. In anderen Stücken wie Heydens *Conradin* werden die Verurteilten den Blicken schon deutlich früher entzogen, der Richtblock wird also nie sichtbar genutzt und würde insofern lediglich ein dekoratives Element des Bühnenbildes darstellen. Wie bereits beobachtet wurde, halten sich die Dramatiker gewöhnlich nicht mit solchen Elementen auf. Dem ist noch hinzuzufügen, dass tatsächlich nur die Elemente berücksichtigt werden, die für die sichtbaren, unverhüllten Handlungen benötigt werden. Dass der Richtblock auch bei Heyden für die verdeckt stattfindende Hinrichtung nötig sein dürfte, reicht offenbar nicht für eine Erwähnung in der Szenenbeschreibung aus.

---

<sup>1</sup> Heyden: *Conradin*. S. 302.

<sup>2</sup> Raupach: *König Konradin*. S. 338.

<sup>3</sup> Ebd., S. 344.

Abgesehen von den notwendigen Elementen ist auch bei Raupach die Beschreibung des Schafotts knapp gehalten, einziger Hinweis zur Dekoration ist die Erwähnung, dass es „schwarz behangen“ ist. Unabhängig davon, was Raupach sich hierunter vorstellt und ob er etwa eine komplette Umhüllung des Schafotts vorschlägt, ist dies in jedem Fall ein ungewöhnlicher Hinweis, der die Grenze dessen überschreitet, was Dramatiker normalerweise in ihren Texten festlegen. Es findet sich in anderen dramatischen Texten kein Anhaltspunkt dafür, dass eine solche Dekoration des Schafotts auf der Bühne üblich gewesen wäre, was aber nicht ausschließen muss, dass sich die Theater in der Praxis solcher Mittel bedient haben. In Raupachs Stück jedenfalls ist die schwarze Dekoration wohl als Zeichen der Wertschätzung des Verurteilten zu verstehen, insofern man sie als Ausdruck von Trauer interpretiert. Durch die schwarze Farbe drängt Raupach der Szene schon durch den bloßen Anblick eine Wertung auf, indem ausgedrückt wird, dass der bevorstehende Tod Konradins zu bedauern ist. Zwingend notwendig wäre dies in diesem Fall zwar nicht gewesen, denn die Dialoge des Stückes bringen die gewünschte Botschaft bereits überdeutlich zum Ausdruck, aber dieses Beispiel zeigt dennoch, was prinzipiell durch geringe optische Mittel ausgedrückt werden kann, wenn sie auf einen Gegenstand wie ein Schafott angewandt werden. Die Dramatiker überlassen die Nutzung dieses Potentials aber auch beim Bühnenbild von Hinrichtungsszenen fast durchgängig der Regie.

Das Schafott stellt in Hinrichtungsszenen also den auffälligsten Teil des Bühnenbildes dar. Hierdurch entsteht eine zweite Bühne innerhalb der Bühne und mit dieser zweiten Bühne auch ein zweiter Zuschauerraum. Die häufigste Art, dieses Schauspiel im Schauspiel darzustellen, ist den Zuschauerraum im Theater zu einer Verlängerung des Zuschauerraums auf der Bühne zu machen. Wie in den beiden eben genannten Beispielen befindet sich das Schafott dann in der Mitte des Bühnenhintergrundes, die Masse der Schaulustigen davor im Vordergrund, den Blick vom Theaterpublikum abgewandt, sobald das Schauspiel auf dem Schafott beginnt. Die Schauspieler in dieser Volksmenge stehen dem Publikum also nicht länger gegenüber, sondern befinden sich in einer vergleichbaren Situation wie dieses, was das Identifikationspotential erhöht. Sieht man von der Trennung durch den Orchestergraben und den möglicherweise auffälligen Unterschieden in der Kleidung ab, könnte man geradezu sagen, dass Volksmenge und Theaterpublikum eine homogene Masse bilden. Das Publikum sieht sich auf der Bühne vertreten und wenn die Volksmenge dort auf die Ereignisse auf dem Schafott reagiert, repräsentiert sie damit die gesamte Masse der Zuschauer. So wird dem Theaterzuschauer vorgeführt, wie er als Teil dieser Masse zu den Ereignissen zu stehen hat, mehr noch, als dies bei den bisher behandelten Menschenmengen der Fall war.

Trotz des hohen dramaturgischen Potentials bringt diese Raumanordnung auch Schwierigkeiten mit sich. Die größte ist, dass das Theaterpublikum sich hinten in dieser gemeinsamen Zuschauermasse befindet und ihm deshalb je nachdem, wie hoch oder tief es sitzt oder steht, von den vor ihm Stehenden auf der Bühne die Sicht genommen wird. Für Heydens Stück stellt dies kein allzu großes Problem dar, denn er will die Vorgänge auf dem Schafott ohnehin verhüllen und ordnet kurz vor der Hinrichtung noch eine Reihe von Soldaten so an, dass dem Theaterpublikum garantiert jede Sicht genommen wird. Die Volksmenge mag zwar den Zuschauern im Parterre auch die Sicht auf einige der vorausgehenden und nachfolgenden Ereignisse nehmen, die eigentlich offen zu sehen sein sollten, aber da Heyden ohnehin in erster Linie für ein Lesepublikum schreibt, braucht er sich mit solchen Schwierigkeiten nicht zu befassen und kann so tun, als könnte jeder Zuschauer das Geschehen aus dem optimalen Winkel betrachten. Raupach hingegen kann es sich nicht so leicht machen. Er ist vor allem ein Bühnenautor und für sein Schlussbild braucht er unbedingt freie Sicht auf das Schafott. Er löst das Problem, indem er die Volksmenge in zwei Hälften teilt und so eine auf den Richtblock zulaufende Sichtlinie freimacht: „Trabanten bilden eine Gasse von vorn bis an das Schaffot, und halten das Volk hinter sich zurück“<sup>1</sup>. Es gibt aber auch Dramatiker, die mit der Raumaufteilung ganz anders umgehen und solche Probleme deshalb nicht haben. Wie oben bereits erwähnt<sup>2</sup>, zeigt etwa Klinger in seinem *Konradin* nur die Stufen, die zum Schafott hinaufführen, am seitlichen Rand der Bühne. Dem Publikum wird also ein Querschnitt durch die Menge vor dem Schafott präsentiert. Dadurch geht zwar das bei den beiden vorhergehenden Beispielen beobachtete Identifikationspotential teilweise verloren, dafür hat das Publikum aber bessere Sicht auf die Volksmenge und kann ihre Reaktionen in ihren Gesichtern ablesen. Das Volk auf der Bühne wird so zu einem Gegenstand der Betrachtung. Für Klingers Stück ist der freie Blick auf die Gesichter des Volkes wichtig, da das Publikum die Geschehnisse zu einem großen Teil nur indirekt über dessen teils nonverbale Reaktionen miterlebt. Klingers Methode hat außerdem den Vorteil, dass er, da er das Volk selbst in den Mittelpunkt rückt und das Schafott mit Ausnahme der Stufen ausblendet, keine Maßnahmen zur Verhüllung der Exekution zu ergreifen braucht. Anders als Heyden muss er nicht erst einen Vorwand dafür erfinden, dass Soldaten schließlich sowohl dem Theaterpublikum als auch der Volksmenge, die sich ja gerade für dieses öffentliche Schauspiel eingefunden hat, die Sicht auf das Ereignis nehmen. Es gibt noch weitere Möglichkeiten den Bühnenraum bei Hinrichtungsszenen einzuteilen und Theaterpublikum

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 338.

<sup>2</sup> Siehe den Abschnitt *Hinrichtungen* im Kapitel *Todeszeichen*, S. 50.

und Volksmenge zueinander ins Verhältnis zu setzen, doch die grundlegenden Fragen und Probleme, mit denen sich jeder Dramatiker dabei auseinandersetzen muss, wurden mit den behandelten Beispielen bereits angesprochen.

Was allerdings noch nicht ausreichend behandelt wurde, ist der Aspekt der Öffentlichkeit der Hinrichtung. Von allen in den Dramen des untersuchten Zeitraums üblichen Todesarten ist die Hinrichtung sicherlich die öffentlichste, und das, obwohl der Tod ohnehin wenig Privates an sich hat. Es ist Konvention, dass andere Figuren den Sterbenden umstehen, und sogar Selbstmörder sind in ihren letzten Momenten selten allein. In Hinrichtungsszenen erreicht die Öffentlichkeit aber ein ganz anderes Ausmaß. Hier findet sich eine große, anonyme Menschenmenge gezielt zu dem Zweck ein, einer bestimmten Figur beim Sterben zuzusehen. Hierin unterscheidet sich die Hinrichtung beispielsweise auch vom Tod am Rande des Schlachtfelds, bei dem ebenfalls eine große Menge anonymer Soldaten auf der Bühne anwesend sein kann, die sich jedoch spontan aus den Teilnehmern der Schlacht bildet. Dieser Unterschied ist deshalb bedeutsam, weil eine geplante öffentliche Veranstaltung wie eine Hinrichtung mit ihrem eigenen Zeremoniell verbunden ist, denn neben dem Volk und den Verurteilten befinden sich häufig noch eine ganze Reihe weiterer Figuren verschiedener Stände auf der Bühne. Raupachs *König Konradin* ist hierfür ein gutes Beispiel. Für Konradins Gegenspieler König Karl ist hier bereits in der Szenenbeschreibung zu Beginn ein besonderer Platz reserviert: „Auf ungefähr gleicher Linie mit dem Schaffot an einem großen Hause zur Rechten ein nicht zu hoher Balcon mit Purpur behangen, und ein königlicher Sessel darin.“<sup>1</sup> Als Figuren des niedrigsten Standes befinden sich die Volksmenge sowie die Trabanten, die diese teilen und so die Sichtlinie öffnen, bereits zu Beginn der Szene auf der Bühne. Tendenziell gilt auch für Hinrichtungsszenen in anderen Stücken, dass Figuren niederer Stände schon früh vor Ort sind, während Figuren höherer Stände ihre Zeit nicht damit verschwenden wie das Volk auf die Hinrichtung zu warten, sondern erst später auftreten. Dies ist allerdings nicht nur eine Frage des Standes, sondern dürfte auch damit zusammenhängen, dass die für die Handlung solcher Stücke wichtigen Figuren in der Regel diesen höheren Ständen angehören. Das spätere Auftreten dient auch dazu, diesen Figuren besondere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen.

Unter den Figuren, die sich nicht zu Beginn der Szene auf der Bühne befinden, ist die Reihenfolge des Auftretens nicht durch die Höhe des Standes festgelegt. Der Regelfall ist, dass sich zuerst die Staatsmacht zeigt und erst später die Verurteilten mit Wachen und eventuellen Begleitern folgen. In Raupachs Stück macht der Graf von Flandern den Anfang,

---

<sup>1</sup> Raupach: *König Konradin*. S. 338.

mit einem Anhang aus zwanzig Rittern. Diese nehmen die Stelle der Trabanten ein. Die Trabanten hingegen „ziehen sich hinter das Volk zurück“<sup>1</sup>, bleiben aber offenbar auf der Bühne. Kurz darauf erscheint König Karl „mit einigen Herrn auf dem Balcon“<sup>2</sup>. Als nächstes ist die Geistlichkeit an der Reihe, in Gestalt des Mönchs Anselmo und einigen seiner Brüder: „Ein Zug Carmeliter kommt das De profundis singend von der Rechten, zwei mit Kreuz und Fahne voraus, dann Anselmo, dann zwölf Mönche. Sie ziehen auf das Schaffot und stellen sich dahinter auf; Anselmo bleibt vorn.“<sup>3</sup> Bis zu diesem Zeitpunkt haben insgesamt also bereits ca. vierzig anonyme sowie drei namentlich genannte Figuren die Bühne betreten und teilen sich diese nun mit den Trabanten und dem Volk, die sich bereits zuvor dort befunden haben. Der Einzug der Verurteilten folgt erst noch. Um zu demonstrieren, wie aufwendig deren Auftritt bei der Hinrichtung inszeniert werden und wie sehr die Beschreibung im Text dabei ins Detail gehen kann, gebe ich diese hier vollständig wieder: „Vorn von der Rechten kommen im Zuge: Robert von Bari, vier Schöffen, ein Hauptmann, sechs Mann Wache, Konradin und Friedrich, die sich umfaßt halten, Galvano, seine beiden Söhne führend, Gerhard, und wieder sechs Mann Wache. Außer dem Zuge, zur Rechten Konradins, aber etwas rückwärts geht Walter. Sobald Konradin erscheint, ziehen alle Ritter die Schwerter, und senken sie, indem sie nieder knien. Konradin und Friedrich grüßen mit entblößtem Haupte; sobald sie vorüber sind, stehen die Ritter auf. Die Gefangenen werden an die Treppe des Schaffots gebracht; dort übergibt sie Robert v. B. dem Nachrichten, der nun erst sichtbar wird. Der Nachrichten besteigt das Schaffot. Konradin und Friedrich umarmen Galvano und Gerhard, knien dann vor Anselmo nieder, der sie segnet; und besteigen Arm in Arm das Schaffot. Walter folgt ihnen. Konradin tritt an den vorderen Rand des Schaffots; der Gesang der Mönche hört auf.“<sup>4</sup> Dies bedeutet noch 26 weitere Figuren auf der Bühne. Gehen wir davon aus, dass die Volksmenge deutlich größer ist als die Anzahl der Ritter, die sie in Schach halten, dürften sich weit über hundert Personen auf der Bühne befinden. Ob das Stück tatsächlich mit genau der Anzahl an Darstellern aufgeführt wurde, die Raupach hier festgelegt hat, ist nicht bekannt. Jedoch handelt es sich bei Raupach um einen erfahrenen Bühnenautoren, der weiß, was er den Theatern zumuten kann, zumal in diesem Fall die verwendete Druckfassung erst drei Jahre nach der Uraufführung am Berliner Hoftheater

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 339.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd., S. 340.

<sup>4</sup> Ebd., S. 341.

erschien, das Stück also bereits auf der Bühne erprobt war. Man kann deshalb davon ausgehen, dass an dieser Stelle nichts Unmögliches verlangt wird.

Interessant ist aber nicht nur die bloße Anzahl der Figuren, sondern wie detailliert ihr Einzug geplant ist. Gerade dann, wenn man diese Anweisung mit der knapp gehaltenen Beschreibung des Bühnenbildes einschließlich des Schafotts vergleicht, wird deutlich: Das optische Spektakel, das der Dramatiker dem Publikum in dieser Szene liefern möchte, ist nicht die Hinrichtung selbst, sondern eben dieser stark an eine Parade erinnernde Einzug. Durch den Gesang der Mönche, der erst endet, nachdem Konradin an seinem Ziel angekommen ist, verschafft Raupach diesem letzten Einzug sogar noch eine akustische Begleitung. Wie sehr die Hinrichtung angesichts dieses Schauspiels in den Hintergrund gerät, erkennt man auch daran, dass ausgerechnet der Henker die einzige Figur ist, die nicht auf die Bühne einziehen darf, obwohl sie anders als Trabanten und Volk nicht von Anfang an in der Szene anwesend ist. Der Henker tritt nicht auf, er wird lediglich sichtbar, und zwar erst dann, wenn er die Gefangenen übernehmen muss, so als sollten die Gedanken des Publikums nicht vorschnell auf die bevorstehende Exekution gelenkt werden. Was oben bereits festgestellt wurde, bestätigt sich hier: Von einer Waffe des Henkers ist keine Rede. Tatsächlich wird sogar der Henker selbst später nicht mehr erwähnt. Nachdem Konradin den Rand des Schafotts erreicht hat, folgt nach einem kurzen Dialog nur noch sein circa zwei Seiten langer Sterbemonolog, bevor er seinen Kopf auf den Richtblock legt und der Vorhang fällt. Insgesamt ist die Szene nur gut sechs Seiten lang, eine Seite davon nimmt allein die zitierte Beschreibung des Einzugs der Gefangenen ein. Bei der Aufführung dürfte er gemeinsam mit den beiden vorausgehenden Einzügen den größten Teil der Spielzeit ausmachen. Die Hinrichtung selbst wird hier zu einer Randerscheinung degradiert.

Raupachs Stück mag ein extremes Beispiel sein, aber was hier beobachtet wurde, gilt in etwas geringerem Maße für die meisten Stücke, die Hinrichtungsszenen enthalten. Was der Hinrichtung selbst durch ihre Verhüllung an Schauwert fehlt, wird ersetzt durch das detailliert choreographierte Schaulaufen der Figuren beim Einzug und schließlich durch den Anblick der heterogenen, aus allen Ständen bestehenden, aber auf der Bühne wohlgeordneten Menschenmasse, in der das gesamte Staatsgefüge in einem einzigen Bild zusammengefasst wird. Die Dramatiker liefern hier ihrem Publikum das, was das Volk auch in Wirklichkeit bei großen öffentlichen Ereignissen in Massen anzieht. Man denke beispielsweise an die ausführliche Beschreibung des Einzugs des Kurfürsten Emmerich Joseph anlässlich seiner Krönung zum König in Goethes *Dichtung und Wahrheit*.<sup>1</sup> Solche Ereignisse, bei denen die

---

<sup>1</sup> Goethe: Aus meinem Leben. *Dichtung und Wahrheit*. Bd. 1. Tübingen 1811. S. 446-449.

Großen und Mächtigen durch die Straßen der Stadt ziehen und sich vom Volk bestaunen lassen, gehören gemeinsam mit den Hinrichtungen zu den größten öffentlichen Spektakeln der damaligen Zeit. Die Dramatiker schaffen es in ihren Hinrichtungsszenen beides miteinander zu vereinen. Bei Raupach wird Konradin tatsächlich ein Einzug bereitet, als würde er zu seiner Krönung und nicht zu seiner Hinrichtung schreiten. Insbesondere fallen die vor ihm niederknienenden Ritter auf. Dieser Aspekt erfüllt einen dramaturgischen Zweck, der über den bloßen Schauwert hinausgeht. Durch die Wertschätzung, die Konradin hier erfährt, wird er als wahrer König dargestellt, während sein Gegenspieler Karl nicht im Mindesten dieselbe Aufmerksamkeit und Zuneigung erfährt. Auch diese Beobachtung lässt sich im Wesentlichen auf die Hinrichtungsszenen in anderen Stücken übertragen. Die Massenszene wird fast immer dazu genutzt dem Verurteilten gegenüber eine besondere Wertschätzung auszudrücken. Dass sie auf diese Weise dazu dient das Todesurteil ins rechte Licht zu rücken und die Darstellung der Hinrichtung mit einer eindeutig wertenden Komponente zu versehen, sollte aber nicht von der Tatsache ablenken, dass der hier betriebene optische Aufwand zum großen Teil selbstzweckhaft ist. Um Partei für den Verurteilten zu ergreifen, hätten es die Dramatiker nicht nötig ein Spektakel zu veranstalten, das durch seinen Prunk von den auf der Bühne befindlichen Zeichen des Todes ablenkt und somit geeignet ist, die bevorstehende Hinrichtung zumindest kurzzeitig aus der Wahrnehmung des Publikums zu verdrängen.

Eine Ausnahme von dieser Norm sind wieder einmal die Lesedramen des Vormärz. Tatsächlich ist hier die Abweichung dermaßen auffällig, dass Hinrichtungsszenen wie in *Dantons Tod* oder Holteis *Don Juan* geradezu wie eine Parodie auf die Konventionen der Bühnenstücke wirken.<sup>1</sup> Von der akribischen Anordnung der Figuren bei Raupach ist hier nichts zu spüren. „Männer und Weiber singen und tanzen die Carmangole“<sup>2</sup>, heißt es in der betreffenden Szenenbeschreibung in *Dantons Tod*. Von irgendeiner Ordnung und festen Plätzen auf der Bühne ist keine Rede. Auch werden keine anderen Zuschauer als anonyme Angehörige des Volkes erwähnt, auch keine Vertreter der Staatsmacht, die dieses Volk in Ordnung halten würden. Ebenso wenig kann von Respekt gegenüber den Verurteilten gesprochen werden. Bei Büchner werden sie auf einem Karren angefahren, statt pompös Einzug zu halten, von den Zuschauern auf der Bühne werden sie verhöhnt. In Holteis Stück zeigt einzig eine Bordellbetreiberin ehrliche Trauer um den Delinquenten, da er ihr bester Kunde war. Es ist leicht nachvollziehbar, wenn in einem Lesedrama nicht auf Massenszenen gesetzt wird, deren optische Wirkung in der Textform verloren gehen würde. Hier aber wird

---

<sup>1</sup> Zum Teil wurde dies bereits im Abschnitt *Lesedramen* des Kapitels *Todeszeichen* behandelt, weshalb ich an dieser Stelle nur noch kurz darauf eingehe.

<sup>2</sup> Büchner: *Dantons Tod*. S. 147.



die übliche Form von Hinrichtungsszenen aufgegriffen und negiert und zumindest in Holteis Stück bis ins Lächerliche gezogen. Der Grund für diese Abweichung von der Norm wurde oben bereits angesprochen: In diesen Dramen wenden sich die Dichter mit aller Konsequenz von der konventionellen Glorifizierung des Todes zentraler Figuren ab.<sup>1</sup> Sie tun dies einerseits, indem sie darauf verzichten die Todesfälle im Text durch entsprechende Regieanweisungen zu markieren, sodass der Leser nur indirekt durch die Dialoge davon erfährt, wie von einer Bagatelle, deren gesonderte Erwähnung nicht nötig ist. Sie tun es aber auch, indem sie all den Prunk ablehnen, mit dem der Tod der Hauptfigur vor allem bei Hinrichtungsszenen in der Regel verbunden ist. Zudem stellen sie das Verhältnis zwischen Verurteilten und anderen Figuren, auch und gerade den anonymen Nebenfiguren, ganz anders dar, als man dies aus Bühnenstücken gewohnt ist. Anstatt durch die respektvolle Haltung der Menschenmassen ihnen gegenüber ihren Wert zu belegen und ihre moralische Überlegenheit über diejenigen, die das Urteil über sie gesprochen haben, darzustellen, dient die Öffentlichkeit hier zur Erniedrigung der Verurteilten.

Bei all diesen Gemeinsamkeiten zwischen den beiden genannten Stücken darf aber auch ein entscheidender Unterschied nicht unterschlagen werden: Büchner lässt seine Figuren im Tod eine gewisse Standhaftigkeit zeigen, durch die sie nicht in gleichem Maße der Lächerlichkeit preisgegeben werden wie bei Holtei. Während das Pathos in der Rede Guilelmos auch deshalb zur Karikatur verkommt, weil er ständig seine rhetorische Strategie und seinen Adressaten wechselt und so lange um sein Leben redet, bis der Henker seinen Monolog unterbricht, stellen die Verurteilten bei Büchner in vergleichsweise knappen Worten ihren Standpunkt dar. Dieser mag von ihren Zuhörern abgelehnt oder nicht ernst genommen werden, aber es gibt keine Anzeichen dafür, dass die Verurteilten sich dadurch verunsichern ließen. Insofern muss man die Hinrichtungsszene in *Dantons Tod* nicht zwangsweise als eine Parodie auf das übliche Pathos von Sterbeszenen deuten, es eröffnet sich zumindest die Möglichkeit die letzten Worte der Hingerichteten als einen Akt der Selbstbehauptung aufzufassen.<sup>2</sup> Folgt man dieser Deutung, unterstreicht der Umstand, dass das Umfeld, in dem diese letzten Worte fallen, dabei von dem anderer positiv dargestellter Hingerichteter so verschieden ist, im Grunde nur die Standhaftigkeit dieser Figuren, die sich gegen ein ihnen feindlich gesonnenes

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu oben, S. 121. In Bezug auf Büchners Stück ist in der Forschungsliteratur zum Teil von der „Entheroisierung“ der Hauptfigur die Rede, was sich allerdings nicht ausschließlich auf die Hinrichtungsszene bezieht. Vgl. beispielsweise Riedl, Peter Philipp: Öffentliche Rede in der Zeitenwende. Deutsche Literatur und Geschichte um 1800. Tübingen 1997. S. 366-368; Köpp, Claus Friedrich: Klassizitätstendenz und Poetizität der Weltgeschichte. Bd. 2. Bielefeld 1996. S. 849. Holteis Stück ist in der Forschungsliteratur bis heute leider kaum behandelt worden.

<sup>2</sup> Siehe Port: Vom ‚erhabenen Drama der Revolution‘ zum ‚Selbstgefühl‘ ihrer Opfer. S. 223: „Es sind verzweifelte und fragile Versuche, sich ein erträgliches „Selbstgefühl“ zurechtzumachen.“

Publikum durchsetzen müssen, während andere das Volk auf ihrer Seite wissen.<sup>1</sup> Welche Leistung sie damit erbringen, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch deutlicher werden, wenn Figuren behandelt werden, die angesichts ihrer Verurteilung durch die öffentliche Meinung in quälende und letztendlich tödliche Selbstzweifel verfallen.<sup>2</sup>

Der Grund, weshalb solche von der Norm abweichenden Hinrichtungsszenen nur in Lesedramen auftreten, dürfte ein relativ banaler sein: Man traut ihnen vermutlich nicht zu, dass sie bei einem Theaterpublikum, das ganz anderes gewohnt ist und an seinem optischen Spektakel hängt, gut ankommen könnten, befürchtet vielleicht sogar, dass die Abkehr vom üblichen Pathos und das respektlose Verhalten des Volkes auf der Bühne als geschmacklos empfunden werden könnte. Zudem lässt sich die Mehrdeutigkeit und Offenheit für Interpretation, die in der Textform durch Auslassung wichtiger Informationen erzeugt wird, auf der Bühne kaum umsetzen. Dies gilt für den Tod der Figuren ebenso wie für die Gestaltung des Szenenbildes. Solange das Drama nur Text bleibt, kann offen gelassen werden, wie der Bühnenraum aufgeteilt und die Figuren angeordnet werden. Alles bleibt im Bereich des Möglichen. Sobald das Stück aber auf die Bühne kommt, muss zwangsweise eine dieser Möglichkeiten ausgewählt und realisiert werden und alles bekommt seinen wohldefinierten Platz.

#### 5.1.7. Aufbahrungsszenen

Neben den Hinrichtungsszenen verdienen auch die Szenenbilder in Aufbahrungsszenen eine gesonderte Behandlung. Unter Aufbahrungsszenen verstehe ich solche, in denen eine zu Beginn der Szene bereits tote Figur ausgestellt wird. Es handelt sich dabei also nicht um Sterbeszenen, obwohl sie einiges mit Sterbeszenen gemein haben.

Sterbeszenen enthalten oftmals die Tat, die zum Tod führt, in der Regel aber zumindest den Moment des Eintritts des Todes sowie die Inszenierung des Leichnams, um den herum sich die anderen Figuren gruppieren, sofern die verstorbene Figur hierfür bedeutsam genug ist. Die Aufbahrungsszene konzentriert sich auf den letzten Teil, ersetzt dadurch aber nicht die Inszenierung des Leichnams in einer eventuellen separaten Sterbeszene. Ist eine solche vorhanden, bricht die Szene also keineswegs nach dem Eintreten des Todes ab und der Leichnam bleibt auch nicht unbeachtet, sondern erhält die übliche Aufmerksamkeit von den umstehenden Figuren. Die Existenz einer separaten Aufbahrungsszene ändert an der Form der Sterbeszene also wenig. Die Aufbahrungsszene erspart es den Dramatikern lediglich in der

---

<sup>1</sup> Vgl. auch hierzu Port, S. 223-225.

<sup>2</sup> Auf solche Figuren stößt man gerade im Zusammenhang mit vermeintlichem Elternmord. Siehe unten, S. 465.

Sterbeszene all jene Figuren auf einmal auftreten lassen zu müssen, deren Totenklagen und sonstige Reaktionen auf den Todesfall sie darstellen wollen. Dies ist insbesondere dann von Vorteil, wenn das Auftauchen bestimmter Figuren am Ort des Todes unglaublich wäre. Ein gutes Beispiel hierfür ist etwa Schönes *Gustav Adolfs Tod*. Hier stirbt der Titelheld im fünften Akt auf dem Schlachtfeld. Die Reaktionen der ihn umgebenden Figuren hierauf fallen wie üblich heftig aus, wortreich und pathetisch beklagen sie den Tod ihres Königs.<sup>1</sup> Allerdings befinden sich abgesehen von einigen anonymen und stummen Soldaten nur wenige Figuren auf der Bühne. Einige der dem König am nächsten stehenden Figuren, allen voran seine Frau und seine Tochter, fehlen, da sie in dieser Umgebung fehl am Platz wären. Durch einen späteren Szenenwechsel kann das Stück auch diese Figuren trauernd am Leichnam zeigen. Die Szene ist diesmal ein Saal im Schloss bei Nacht. „Die Ampel erleuchtet [...] den Saal. Aus der Ferne hört man einen Trauermarsch auf gedämpften Instrumenten blasen. [...] Der Leichnam des Königs wird auf einem Feldbett von den Soldaten hereingetragen.“<sup>2</sup> Die Königin und ihre Tochter befinden sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht im Raum, treten aber kurz danach auf: „Die Königin tritt langsam herein von Frau von Adlerström geführt, ihr folgen Fräulein von Adlerström mit der Prinzessin Christine. Die Königin nah’t sich mit wankenden Schritten dem Leichnam ihres Gemahls, so wie sie neben ihm steht und ihn erblickt, spricht sie mit dem Ausdruck des höchsten Schmerzes, indem sie ihn umarmt.“<sup>3</sup> Kaum hat sie ein paar Worte gesprochen („Mein Gustav, mein Gemahl, bleich und entseelt!“), fällt sie auch schon in Ohnmacht. Nachdem sie sich wieder erholt hat, wird ihre siebenjährige Tochter hochgehoben, damit sie den Vater besser sehen und ihn auf den Mund küssen kann. Kurz darauf endet das Stück mit folgendem Schlussbild: „Alle stehen tief gerührt und erschüttert umher. Die Königin kniet neben dem Leichnam ihres Gemahls und beugt sich vom Schmerz ergriffen, über ihn.“<sup>4</sup> Die Tochter der Frau von Adlerström tritt vor und spricht „mit einem Blick nach oben“ die Schlussverse, woraufhin die letzte Regieanweisung ausdrücklich vorschreibt, dass der Vorhang langsam herabrollt. Dem Dichter ist es offenbar besonders wichtig, dieses Schlussbild lange auf die Zuschauer wirken zu lassen. Der Schmerz der Angehörigen steht hier klar im Vordergrund. Während die Sterbeszene den Tod des Feldherrn auf dem Schlachtfeld zeigt, konzentriert sich die Aufbahrungsszene auf den Tod des Vaters und Ehemanns. Die beiden Szenen ergänzen sich so zu einem Gesamtbild der Hauptfigur. Beachtenswert ist hierbei, dass der Dichter zwar die äußersten Mittel

---

<sup>1</sup> Schöne: *Gustav Adolfs Tod*. S. 118-120.

<sup>2</sup> Ebd., S. 133.

<sup>3</sup> Ebd., S. 134.

<sup>4</sup> Ebd., S. 136.

anwendet, um die Reaktionen der Ehefrau und Tochter rührend zu gestalten, ansonsten aber eine schlichte Inszenierung der Szene vorzuziehen scheint. Der Szenenwechsel hätte die Gelegenheit zu einer weit prunkvolleren Zurschaustellung des königlichen Leichnams geboten, als im Kontext der Schlacht passend gewesen wäre. Diese Möglichkeit lässt der Dramatiker aber ungenutzt. Natürlich ist bei dieser Einschätzung zu bedenken, dass der Autor möglicherweise schlicht darauf verzichtet Zierrat aufzuzählen, der im Stück keine weitergehende Funktion erfüllt. Allerdings ist schon der Umstand, dass die Leiche des Königs auf einem schlichten Feldbett hereingetragen wird, Beweis dafür, dass der Dramatiker die Möglichkeiten zu einer prunkvollen Inszenierung nicht voll ausnutzen möchte. Auch gibt es keinen großen Leichenzug, sondern die Leiche wird lediglich von einigen Soldaten hereingetragen. Dennoch hält sich neben Frau und Tochter des Toten stets eine ganze Reihe weiterer Figuren auf der Bühne auf, die Szene strahlt zu keinem Zeitpunkt die Intimität oder auch die Einsamkeit aus, wie wir sie oben in den Schlussbildern von Heydens *Nadine* oder Eckschlagers *Herzog Christoph* kennengelernt haben. Neben der Familie finden sich in ihr auch Hofstaat und Untertanen repräsentiert. Dessen ungeachtet liegt die Vermutung nahe, dass der Autor den Aufwand der Szene gering gehalten hat, um nicht von der rührenden Familienszene abzulenken, die sie in ihrem Kern offenbar sein soll. Deshalb verhalten sich die meisten anderen Figuren in dieser Szene passiv und unauffällig. Nur Ehefrau und Tochter nehmen Abschied von dem Toten und berühren den Leichnam. Abgesehen von ihnen sind ab dem Auftritt der Königin die ihnen nahestehenden Adlerströms die Einzigen, die überhaupt noch sprechen oder handeln, alle anderen Figuren sind für den Rest des Stückes stumme und anscheinend weitestgehend bewegungslose Beobachter.

Aufbahrungsszenen, die zusätzlich zu einer Sterbeszene eingesetzt werden, können also dazu dienen die Reaktionen von Figuren, deren Anwesenheit in der Sterbeszene aufgrund der Handlung nicht angebracht ist, auf den Anblick des Leichnams zu zeigen. Unter Umständen bedeutet dies, dass der Tote so in unterschiedlichen sozialen Kontexten gezeigt werden kann, etwa wie in dem Beispielstück zunächst in einem politisch-militärischen und dann in einem eher privaten. Auf eine prunkvolle Inszenierung des Leichnams scheinen es die Dramatiker dabei hingegen nicht abgesehen zu haben, wenngleich das eine oder andere Zierelement hinzukommen kann. Wenn überhaupt, so bevorzugen sie einen eher schlichten, eventuell improvisiert wirkenden Schmuck, wie im Beispiel des unter einem mit Fahnen geschmückten Baum sterbenden Ritters Bayard bei Kotzebue. Ein über solche eher spontanen Zeichen der Ehrerbietung hinausgehender Schmuck ist bei der Darstellung von Leichen allgemein unüblich, sowohl in Sterbe- als auch in Aufbahrungsszenen. Die Dramatiker verzichten in der

Regel auch auf jede förmliche Zeremonie, die nach festgelegten Regeln abläuft. Dies ist desto auffälliger, da solche Zeremonien gerade bei dem häufig dem Hochadel entstammenden Personal der Stücke durchaus zu erwarten wären. Auch schrecken die Dramatiker in anderen Zusammenhängen durchaus nicht vor der Darstellung aufwändiger Zeremonien zurück, sondern benutzen sie, um das Publikum optisch zu beeindrucken, wie das Beispiel der Einzüge bei Hinrichtungsszenen gezeigt hat. Bei der Darstellung von Leichen kommt es ihnen aber offenbar vor allem auf die unmittelbare Reaktion der anderen Figuren an, wenn sie zum ersten Mal mit dem Anblick konfrontiert werden. So soll der Anschein authentischer Emotionen erzeugt werden, dem jegliches einstudiertes Zeremoniell wie auch der damit einhergehende Prunk nur im Weg stehen würde.

Diese Beobachtung gilt auch für Fälle, in denen keine Sterbeszene, sondern nur eine Aufbahrungsszene vorhanden ist. In Klingers *Die Zwillinge* lautet die Szenenbeschreibung zu Beginn des fünften Aktes beispielsweise:

„Ein düsteres Zimmer.

Ferdinandos Leichnam liegt auf [sic] einem Bette.

Amalia und Kamilla netzen ihn mit.

Thränen, zu seinem Haupt stehend.

Der alte Guelfo, in einiger Entfernung.

(stiller, heftiger Ausdruck des Schmerzes.

Nach einer langen Pause.)“<sup>1</sup>

Der alte Guelfo ist der Vater des verstorbenen Ferdinando, Amalia seine Mutter und Kamilla seine Verlobte. Ferdinando ist zuvor im Freien außerhalb der Szene durch seinen Bruder Guelfo ermordet worden. Die Trauerszene konzentriert sich zunächst also gänzlich auf die nächsten Angehörigen des Toten, mit Ausnahme desjenigen, der für seinen Tod verantwortlich ist. Unverkennbar soll auch diese intime Szene den rührenden Anblick unverfälschter Reaktionen der Angehörigen bieten. Man erkennt dies daran, dass der Dichter in der Szenenbeschreibung vor allem deren Schmerz beschreibt. Über die Darstellung der Leiche sagt er hingegen kaum etwas aus, lediglich die Tatsache ihrer Aufbahrung auf dem Bett wird festgehalten. Welchen Anblick sie dem Publikum bietet, scheint für Klinger nicht von besonderer Bedeutung zu sein. Dafür ist ihm das stumme Spiel zu Beginn dieser Szene offenbar sehr wichtig, denn vor dem Beginn des Dialogtextes schreibt er eine lange Pause vor. Viel Bewegung enthält der Szenenbeginn allerdings nicht, dem Dramatiker scheint es eher

---

<sup>1</sup> Klinger: *Die Zwillinge*. S. 94.

darauf anzukommen dem Zuschauer ein weitestgehend statisches Bild des Leids der Familie lange genug vor Augen zu führen, sodass er es in all seinen Details betrachten und auf sich wirken lassen kann.

Später betritt auch der Mörder die Szene, von diesem Moment an wandelt sie sich allerdings von einer Trauerszene zu einer typischen Anklage und Konfrontation der schuldigen Figur mit den Folgen ihrer Tat, wie sie oben im Abschnitt *Die Anklage des Mörders* des Kapitels *Sprechakte* bereits behandelt wurde.<sup>1</sup> Die Leiche spielt dabei in diesem Fall eine große Rolle. Der Vater verdeckt sie zunächst, bevor Guelfo die Szene betritt, um sie später in dessen Anwesenheit wieder aufzudecken und ihn dazu aufzufordern, seine Hand auf den Toten zu legen und seine Unschuld zu beschwören. Bis zu diesem Zeitpunkt hat Guelfo nämlich die Tat bestritten, doch nun gesteht er: „Ich lege meine Hände nicht auf diesen. Den erschlug ich, der auf mich blickt mit starren kalten Auge, der seine blutigen Locken schüttelt und Tod.“<sup>2</sup> Es wird nicht explizit ausgedrückt, aber offenbar hat der Anblick des Leichnams einen großen Einfluss auf Guelfo und trägt zumindest dazu bei ihn zum Geständnis zu bewegen.

Aus Guelfos Aussagen über das Aussehen seines toten Bruders sollten übrigens keine Rückschlüsse auf den Anblick der Leiche auf der Bühne gezogen werden. Zum einen werden in Dialogtexten allgemein häufig optische Eindrücke gerade aus dem Grund geschildert, weil dem Zuschauer diese Eindrücke eben nicht über das Szenenbild direkt vermittelt werden. Man denke hierbei beispielsweise an das Mittel der Mauerschau. Zum anderen befinden sich Figuren in einer Situation wie dieser häufig in einem Zustand der Erregung oder gar der geistigen Verwirrung, was erhebliche Zweifel an der Zuverlässigkeit ihrer Aussagen weckt. Auch bei Guelfo lässt sich aus seinem Gefühl von der Leiche angeblickt zu werden, aus der Unterstellung einer unmöglichen Bewegung („der seine Locken schüttelt“) und aus dem abrupten Ende des Satzes („und Tod.“) auf einen Zustand schließen, der bereits jenseits der Grenze zum Wahnsinn liegt.

Die Konfrontation mit dem Leichnam ist ein weiterer Zweck, den Aufbahrungsszenen erfüllen können. Sie bietet sich hierzu besonders bei eigenhändig begangenen Morden an. Hat eine Figur hingegen eine andere mit dem Mord beauftragt oder ist nur indirekt für den Tod des Opfers verantwortlich, kann die Konfrontation auch in der Sterbeszene erfolgen. Man denke hierfür etwa an den Auftritt Herzog Albrechts kurz nach dem Tod seines Bruders in Eckschlagers *Herzog Christoph, der Kämpfer*. Auch bei eigenhändigen Taten ist es nicht unmöglich, dass der Täter unmittelbar danach beim Anblick seines Opfers von

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 213. Man denke hierbei auch an das oben in diesem Kapitel behandelte Schlussbild in Eckschlagers *Herzog Christoph*, S. 311.

<sup>2</sup> Klinger: *Die Zwillinge*. S. 100.

Schuldgefühlen übermannt wird. In Heydens oben behandeltem Stück *Nadine* scheint die Reue den Vater sogar zu töten, kurz nachdem die von ihm erstochene Tochter verstorben ist. Zumeist scheinen die Dramatiker aber eine spätere Konfrontation des Mörders mit dem Leichnam vorzuziehen, sodass der Figur etwas mehr Zeit bleibt die psychische Entwicklung von der Aggression zur Reue zu vollziehen. Im *Julius von Tarent* von Johann Anton Leisewitz, dessen Handlung der des Stückes *Klingers* stark ähnelt, ist beispielsweise eine ähnliche Aufbahrungsszene inklusive der Konfrontation des Mörders mit dem Leichnam enthalten, obgleich hier auch der Mord offen auf der Bühne dargestellt wird.

Dabei darf nicht vergessen werden, dass die Aufbahrungsszene sowohl bei *Klinger* als auch bei *Leisewitz* noch einem anderen Zweck dient, nämlich der Bestrafung des Mörders. In beiden Stücken wird der Sohn schließlich durch seinen Vater getötet, sodass sein Verbrechen in Form der Leiche seines Bruders sowie seine Strafe durch seine eigene Leiche gleichzeitig im Szenenbild repräsentiert und einander gegenübergestellt werden. Solche Gegenüberstellungen von Verbrechen und Strafe kommen hin und wieder in Szenenbildern mit mehreren Leichen vor, auch in der eben erwähnten *Nadine* kann man eine solche erkennen, bevor die Leichen des Vaters und des Schurken *Hinzara* von der Bühne gebracht werden. In der untersuchten Stichprobe gibt es aber nur wenige Fälle, in denen hierfür eine separate, von der Sterbeszene losgelöste Aufbahrungsszene verwendet wird.

Bei großzügiger Auslegung könnte man das Ende von Goethes *Clavigo* in diese Gruppe rechnen, allerdings handelt es sich hier nicht um eine statische Aufbahrungsszene, es ist der Leichenzug der an Liebeskummer verstorbenen *Marie*, der durch den ihr untreu gewordenen *Clavigo* unterbrochen wird. Die Konfrontation wird hier nicht von anderen Figuren herbeigeführt, *Clavigo* selbst ist es, der den zu Beginn der Szene verhüllten Leichnam aufdeckt. Der Bruder der Toten greift *Clavigo* daraufhin an und ersticht ihn im Gefecht, *Clavigo* stirbt auf *Maries* Sarg, ihre Hand haltend.<sup>1</sup> In Lauters *Prinz Hugo* lässt *Richard* die Leiche der von ihm geliebten *Rosalie* von sechs Dienern mit sich führen, um *Hugo*, den er für ihren Mörder hält, mit ihr zu konfrontieren und ihn zur Rechenschaft zu ziehen. In diesem Fall nimmt die Konfrontation allerdings ein anderes Ende als in den bisher behandelten. *Hugo* ist an dem Mord unschuldig, im Zweikampf besiegt er *Richard* und tötet ihn.<sup>2</sup>

Unabhängig von der Bestrafung der verantwortlichen Figur zeigen *Clavigo* und *Prinz Hugo*, dass die Darstellung eines aufgebahrten Leichnams nicht zwangsweise an die Privatheit des eigenen Heims gebunden ist. Es ist auffällig, dass die aufgebahrten Leichen in einigen

---

<sup>1</sup> Goethe: *Clavigo*. S. 77-80.

<sup>2</sup> Lauter: *Prinz Hugo*. S. 156-164.

anderen Fällen im Bett gezeigt werden, während das Sterben im Bett so selten ist. Man kann dies als weiteren Hinweis darauf werten, dass es den Dramatikern vor allem darauf ankommt, dass die sterbende Figur gut sichtbar ist und direkt zum Publikum sprechen kann. Sobald die Figuren tot sind, scheint nichts mehr dagegen zu sprechen sie im Bett liegend zu zeigen. Unter den behandelten Beispielen zeigt sich dies sowohl an *Die Zwillinge* als auch an *Julius von Tarent* und selbst die Leiche Rosalies im *Prinz Hugo* wird zunächst auf ihrem Bett liegend gezeigt und dort von ihren Angehörigen betrauert, bevor Richard sie zum Prinzen tragen lässt.<sup>1</sup> Die Konfrontation wird hier also von der privaten Trauerszene getrennt. Unabhängig von Funktionen wie Konfrontation und Bestrafung des Mörders lässt sich bei den Aufbahrungsszenen eine Tendenz zur Intimität beobachten. Für den Leichenzug im *Clavigo* mag dies nicht gelten, aber selbst Richard im *Prinz Hugo* will die Leiche nicht in die Öffentlichkeit führen, indem er sie aus den Privaträumen tragen lässt, sondern hat es lediglich auf eine Konfrontation unter vier Augen mit der Titelfigur abgesehen.

Da es den Dramatikern auf die spontane, unverfälscht wirkende Reaktion der Figuren auf den Todesfall ankommt, gibt es in den Stücken des untersuchten Zeitraums kaum Begräbnisszenen, erst recht nicht für Hauptfiguren, da die Handlung des Stückes mit ihrem Tod bereits weitgehend abgeschlossen ist. Um die emotionalen Reaktionen der Angehörigen einzufangen, sind die Dramatiker manchmal bereit das Stück deutlich über diesen Zeitpunkt hinaus zu verlängern und etwa mit einer Aufbahrungsszene auszustatten, aber für die Darstellung einer bloßen Zeremonie tun sie dies nicht. Dies gilt übrigens auch für Lustspiele. Hier wird häufig gezeigt, wie ein Paar über alle Hindernisse hinweg zueinander findet, was üblicherweise mit der Ankündigung der Hochzeit endet. Die Hochzeitszeremonie selbst bekommt das Publikum jedoch so gut wie nie zu sehen. So sehen wir auch in ernsten Stücken zwar oft den Tod der Hauptfigur, hin und wieder auch noch eine Aufbahrung, aber fast nie ihr Begräbnis. Die Beerdigung einer Nebenfigur hingegen kann in seltenen Fällen Teil der Handlung des Stückes sein. So geht beispielsweise die Titelfigur in Koesters *Ulrich von Hutten* zum Begräbnis ihres Freundes und Verbündeten Franz von Sickingen.<sup>2</sup> In der Regel machen sich die Autoren aber nicht die Mühe, einer Nebenfigur eine eigene Begräbnisszene zu verschaffen, in vielen Fällen findet der Tod einer Nebenfigur kaum Erwähnung. In dem genannten Beispiel nutzt der Dramatiker die Szene dazu, Hutten auf die Tochter Sickingens treffen zu lassen, für die er romantische Gefühle hat, und diese am Grab ihres Vaters aus nicht

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 140-149.

<sup>2</sup> Koester: *Ulrich von Hutten*. S. 122-128.



näher ausgeführten Gründen sterben zu lassen. Hierfür und nicht zur Inszenierung des Todes der Nebenfigur lohnt sich der Aufwand der Begräbnisszene.

## 5.2. Auf den Tod verweisende Szenenbilder

Während bisher die Szenenbilder der Orte beschrieben wurden, an denen der Tod einer oder mehrerer bestimmter Figuren eintritt oder mit Hilfe ihrer Leichen zur Schau gestellt wird, soll es im folgenden Abschnitt um Orte gehen, die auf den Tod verweisen, dabei aber nicht zwangsweise der Darstellung des Todes einer bestimmten Figur dienen. Wie sich zeigen wird, sind die darstellerischen Möglichkeiten sowie die Funktionen solcher Verweise vielfältig.

### 5.2.1. Friedhöfe, Grüfte, Gräber

Dass es kaum Darstellungen von Begräbnissen gibt, ist sicherlich ein Grund dafür, weshalb auch Friedhöfe im deutschen Drama des untersuchten Zeitraums ein seltener Anblick sind. Selbst in Schicksals- und Schauerdramen, die ihr Möglichstes tun, um dem Zuschauer einen unheimlichen Anblick zu verschaffen, sind sie nicht allzu oft zu sehen. Eine Ausnahme stellt Raupachs Schauerdrama *Der Müller und sein Kind* (1830) dar. Das überaus erfolgreiche Stück, das noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein gespielt wurde<sup>1</sup>, dreht sich um einen Volksaberglauben, nach dem alle Bewohner des Dorfes, die im folgenden Jahr sterben werden, um Mitternacht in der Nacht von Heiligabend auf Weihnachten in geisterhafter Gestalt über den Friedhof in die Kirche ziehen. Weil er wissen möchte, ob der alte Müller Reinhold im nächsten Jahr endlich sterben wird, legt Konrad sich deshalb kurz vor Mitternacht auf die Lauer. Er will nämlich Marie, die Tochter des Müllers, heiraten, doch der geizige alte Mann will nur einen wohlhabenden Schwiegersohn akzeptieren. Da Marie eine gehorsame Tochter ist, wie in den untersuchten Dramen üblich, ist der Tod des Müllers die einzige Hoffnung für Konrad.

Die Szene, in der Konrad auf das Erscheinen der Geister wartet, bildet den Kern des Dramas. Damit sie entsprechend ausgestattet wird, schickt Raupach ihr eine vergleichsweise ausführliche Szenenbeschreibung voraus: „Der Kirchhof des Dorfes mit Gräbern und Kreuzen. Im Hintergrund links die Kirche, daneben rechts die Mauer und jenseits kahle

---

<sup>1</sup> Robert Franz Arnold nennt das Stück „in Wien bis auf unsere Tage [d.h. 1925] als Allerseelenstück überaus beliebt und folgerichtig vom Kino rezipiert.“ Siehe Arnold, Franz Robert: *Das Deutsche Drama*. München 1925. S. 565. Tatsächlich wurde das Stück in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mehrfach verfilmt. Die Verfilmung von 1911 gilt heute als der älteste noch vollständig erhaltene österreichische Spielfilm. Des Weiteren ist eine Verfilmung aus der Tschechoslowakei aus dem Jahr 1929 bekannt, die unter dem Titel *Mlynář a jeho dítě* (dt. Titel: *Habgier*) erschien. Siehe Gandert, Gero (Hg.): *Der Film der Weimarer Republik*. 1929. Berlin 1993. S. 800.

Bäume. Winterlandschaft. Mondhelle Nacht. Sturm. Man sieht den Zeiger an der Thurmuhre im Mondschein nahe an zwölf, und hört den Schlag des Perpendikels.“<sup>1</sup> Dunkelheit, Sturm und Kälte sind typische Elemente der Szenenbilder von Schauerdramen. Nicht immer tauchen sie alle zugleich auf, wie in diesem Fall, aber es kommt doch kein Schauerdrama darum herum, mindestens eines von ihnen in auffälliger Weise zu verwenden. Beliebt sind außerdem Gewitter, auf die Raupach hier aber zugunsten der Winterlandschaft verzichtet.

Nachdem Konrad auf dieser Szene erschienen ist, hält er einen Monolog, an dessen Ende er einschläft. Daraufhin erfolgt die Prozession der zukünftigen Toten, die Raupach detailliert festhält: „Die Uhr schlägt zwölf, woraufhin der hintere Theil der Bühne sich verfinstert. Hierauf erscheinen (als Traum Konrads) unter passender Musik, von der Rechten kommend, und ihren Zug nach der Kirchthüre richtend, vier Paar Männer, dann zwei paar Kinder, dann sechs paar Weiber, die beiden Letzten mit Todtenkränzen auf dem Haupte. Alle sind in Leichenhemden gehüllt, und jedes trägt ein brennendes Licht in der Hand; ihre Tritte werden nicht gehört. Sobald das erste Paar vor der Kirchthüre ankommt, springen die Flügel derselben auf, die Kirche erleuchtet sich. Im zweiten Paare rechts geht Reinhold, das Gesicht auf Konraden zukehrend. Dieser macht eine Bewegung der Freude im Schlaf. Im letzten Paare rechts geht Marie; auf halbem Wege wendet auch sie ihr bleiches Gesicht Konraden zu, und ehe sie in die Kirche eingeht, droht sie ihm. Sobald sie hinein ist, schließen sich die Flügel der Kirchthüre. Konrad springt erwachend auf, die Musik endet.“<sup>2</sup> Derart ausführliche Regieanweisungen findet man in den untersuchten Dramen nur selten, und wenn, dann in Szenen, die ganz auf den Schauwert ausgelegt sind. Häufig handelt es sich hierbei um Parade- oder Prozessionsszenen, in denen etwa ein König mit seinem Gefolge oder ein Kriegsheer über die Bühne zieht. Ein solcher Umzug in Kürze Versterbender ist einmalig in den untersuchten Stücken, verfolgt aber im Wesentlichen denselben Zweck wie andere Prozessionsszenen, nämlich ein eindrucksvolles optisches Schauspiel zu bieten, nur eben in diesem Fall ein morbides. Interessant ist dabei unter anderem die in Klammern eingefügte Bemerkung, dass es sich um eine Traumszene handelt, und der Mangel an Anweisungen, wie dies dem Publikum vermittelt werden soll. Die bloße Darstellung eines schlafenden Konrad und seiner mimischen Reaktionen dürfte hierzu kaum ausreichend sein, zumal das Publikum während der Prozession der geisterhaften Erscheinungen auf Konrad am allerwenigsten achten dürfte. Zwar wird im weiteren Handlungsverlauf klar, dass Konrad während seines Schlafs genau das gesehen hat, was auch der Zuschauer sah. Dennoch haftet der Szene in der

---

<sup>1</sup> Raupach: Der Müller und sein Kind. S. 73.

<sup>2</sup> Ebd. S. 75.

Aufführung zunächst eine gewisse Ambivalenz an, die sie in der Textfassung, die erst nach der Uraufführung erschienen ist, nicht mehr besitzt. Es ist zu vermuten, dass diese Ambivalenz gewünscht ist. Ansonsten hätte Raupach den Beginn des Traumes deutlicher markieren können, wie später Grillparzer in *Der Traum, ein Leben* (Uraufführung 1834, Erstdruck 1840) durch die beiden allegorischen Figuren der Knaben, von denen der eine am Ende des ersten Aktes seine brennende Fackel zu Füßen der schlafenden Hauptfigur verlöscht, während der zweite, für den Traum stehende die seine entzündet<sup>1</sup>, oder Raupach selbst durch einen „Chor der Traumgeister“ in *Das Märchen im Traum* (1836)<sup>2</sup>.

Die Ambivalenz bewirkt, dass für das Publikum weiterhin unklar bleibt, inwiefern es dem Volksaberglauben vertrauen kann. Wird er durch das Erscheinen der Geister bestätigt oder ist dieses nur ein Resultat von Konrads überreizter Fantasie? Lässt sich aufgrund des Erscheinens Maries und ihres Vaters tatsächlich auf deren baldigen Tod schließen? Die Antworten, die der weitere Handlungsverlauf auf diese Fragen gibt, sind wiederum ambivalent. Maries Vater stirbt tatsächlich bald, allerdings deshalb, weil er von der Vision Konrads erfährt und diese ihn, da er ein abergläubischer Mensch ist, derart in Angst versetzt, dass sowohl seine geistige als auch seine körperliche Gesundheit hierunter stärker leiden, als der ohnehin schon altersschwache Mann verkraften kann. Marie sieht daraufhin in Konrad den Mörder ihres Vaters und gibt sich selbst eine Mitschuld an dessen Tod. Ihre Gewissensqualen scheinen der Grund dafür zu sein, dass auch sie kurze Zeit später stirbt. Die Vision bewahrheitet sich also letztendlich, allerdings scheint es sich bei ihr um eine selbsterfüllende Prophezeiung zu handeln. Der Text bietet aber noch eine weitere Erklärung an. „Deinen Vater hat der Herr abgefordert, und wir alle wußten schon lange, daß es bald so kommen würde. Konrad hat nur darin übel gethan, daß er Gott versucht hat; [...] also ist es deine Pflicht, Dich mit Konrad zu versöhnen“<sup>3</sup>, sagt der Pfarrer zu der sterbenden Marie. Marie folgt seinem Rat und sagt kurze Zeit später zu Konrad über ihren eigenen baldigen Tod: „Du bist nicht Schuld daran – es ist Gottes Wille.“<sup>4</sup> Ausgehend von diesen Aussagen könnte man das Geschehen auch so deuten, dass Konrads Vision mit den Todesfällen in keinerlei kausalem Zusammenhang steht. Die Figuren sterben schlicht deshalb, weil ihre Zeit gekommen ist. Es bleibt in diesem Fall offen, ob die Geistererscheinung auf dem Friedhof tatsächlich einen Blick auf die Zukunft gestattete

---

<sup>1</sup> Grillparzer: *Der Traum, ein Leben*. S. 36. Grillparzer selbst sieht diese Knaben weniger als allegorische Figuren, sondern vielmehr als „lebende Dekoration“, die andeuten, „daß die Traumwelt beginne und daß sie ein Ende habe.“ Siehe Sauer, August (Hg.): *Grillparzers sämtliche Werke in zwanzig Bänden*. Bd. 18. Stuttgart und Berlin [1893]. S. 193.

<sup>2</sup> Raupach: *Das Märchen im Traum*. S. 18.

<sup>3</sup> Raupach: *Der Müller und sein Kind*. S. 114.

<sup>4</sup> Ebd., S. 118.

oder ob Konrads Traum nur zufällig mit den späteren Ereignissen übereinstimmt. Der Friedhof ist in diesem Stück also ein Ort, der je nach Interpretation auf verschiedene Arten auf den Tod verweist. Er könnte künftige Todesfälle vorhersagbar machen, er könnte sie sogar selbst mitverursachen, er könnte aber auch in gar keinem Zusammenhang mit ihnen stehen. In letzterem Fall bleibt der Friedhof aber noch immer ein Ort, der auf Tod und Vergänglichkeit im Allgemeinen verweist und so die Fantasie derer anregt, die sich in ihm befinden bzw. ihn betrachten, wie es auch mit Konrad geschehen zu sein scheint.

Dieser letzte Fall ist derjenige, der bei Friedhofsdarstellungen in den untersuchten Dramen am häufigsten auftritt, während es sich bei den beiden anderen um seltene Ausnahmefälle handelt. Figuren können in der Regel nicht aus dem Anblick eines Friedhofs auf künftige Todesfälle schließen, doch bedeutet dies nicht, dass das Publikum ebenfalls keine Rückschlüsse ziehen könnte. Selbst wenn ein Friedhof auf Handlungsebene nur zufällig zum Schauplatz des Geschehens wird und für die Figuren keine tiefere Bedeutung haben mag, wird durch seine Darstellung ein bestimmter dramaturgischer Zweck verfolgt. Naheliegender ist, dass dieser Zweck darin besteht über den konnotierten Verweis auf Tod und Vergänglichkeit eine gewisse morbide Stimmung zu erzeugen. Des Weiteren ist es wahrscheinlich, dass eine solche Stimmung an einer Stelle im Stück erzeugt werden soll, die sich in irgendeiner Weise mit dem Tod befasst, was wiederum das baldige Ableben einer Figur vermuten lässt. Für ein im Umgang mit dem Medium erfahrenes Theaterpublikum ist der Tod einer Figur, wenn auch nicht unbedingt einer bestimmten, beim Anblick eines Friedhofs also mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit zu erwarten. Betrachten wir, um dies durch ein Beispiel zu untermauern, die Szenenbeschreibung zum sechsten und letzten Akt von Kotzebues historischem Schauspiel *Rudolph von Habsburg und König Ottokar von Böhmen*: „Von der Ecke des Vorgrundes linker Hand bis zur Ecke des Hintergrundes rechter Hand durchschneidet eine Mauer die Bühne, hinter welcher man einen über die Bühne erhöhten Kirchhof mit Leichensteinen erblickt, und hinter diesem das Kloster der heiligen Klara mit verschlossener Pforte. Die Mauer darf über den Kirchhof nur einige Fuß hervorragen, damit, was dort geschieht, den Zuschauern sichtbar bleibe. Von unten führt eine kleine Treppe durch ein kleines Pfortchen auf den Kirchhof. [...]“<sup>1</sup> Der Friedhof nimmt also nur einen streng abgetrennten Teil der Bühne ein, der überwiegend im Hintergrund liegt und zum Teil durch eine Mauer teilweise verdeckt ist, wenngleich die handelnden Figuren sichtbar bleiben. Er wird zudem den gesamten Akt hindurch nur von zwei Figuren betreten, zum einen von der Äbtissin des Klosters, einer Nebenfigur, die für die Handlung weitestgehend bedeutungslos ist,

---

<sup>1</sup> Kotzebue: *Rudolph von Habsburg*. S. 166.

und Agnes, der Tochter Ottokars, die im Kloster als Novizin lebt und vom Friedhof aus das im Vordergrund stattfindende Geschehen beobachtet. Der Großteil der Handlung spielt sich vor den Friedhofsmauern ab. Hier treten sowohl die beiden titelgebenden Hauptfiguren als auch zahlreiche Figuren aus deren Gefolge auf. Desto bemerkenswerter ist es, dass Kotzebue zur Darstellung des Friedhofs einen solchen Aufwand betreibt, dass er die Szenenbeschreibung nur ihm und der Klosterpforte widmet und ihm die Hälfte der Bühne einräumt, obwohl er im Vergleich zur anderen Bühnenhälfte, über deren Gestaltung in der Szenenbeschreibung gar nichts ausgesagt wird, kaum genutzt wird und seine Existenz keinerlei Einfluss auf die Handlung des Stückes hat. Agnes könnte das Geschehen ebenso gut von einem Klostergarten oder einem beliebigen anderen vom übrigen Vordergrund abgetrennten Aussichtspunkt aus beobachten, der zudem deutlich weniger Raum einnehmen könnte. Für die Figuren wäre dies bedeutungslos, denn der Friedhof hat noch nicht einmal einen wahrnehmbaren Einfluss auf ihre psychische Verfassung. Die Darstellung des Friedhofs ist also ganz auf ihre Wirkung auf den Zuschauer hin ausgelegt, der für das Folgende in die passende Stimmung versetzt werden soll. Bis der zu erwartende Todesfall tatsächlich eintritt, vergeht allerdings einige Zeit. Erst knappe zwanzig Seiten nach der Szenenbeschreibung wird der schwer verletzte Ottokar aus der Schlacht auf den Platz im Vordergrund getragen, kurz darauf eilt Agnes zu ihm, um ihn zu versorgen. Von diesem Zeitpunkt an bleibt der Friedhof menschenleer. Ottokar stirbt schließlich wenige Seiten später, auf der letzten Seite des Stückes. Obwohl der Tod also erst ganz am Ende eintritt, spielt der gesamte Akt vor dem Hintergrund des Friedhofs. Durch seine Größe und seine leicht erhöhte Stellung dominiert er das Bühnenbild, zwingt dem Publikum durch seine dauerhafte Präsenz schon lange vor der Sterbeszene den Gedanken an Tod und Vergänglichkeit auf und bereitet es so auf das Kommende vor.

Ob und inwiefern eine solche Vorbereitung des Publikums der Wirkung der Sterbeszene tatsächlich zuträglich ist, ist sicherlich diskussionswürdig, aber die dahingehende Absicht, die der Darstellung des Friedhofs im vorliegenden Fall zugrunde liegt, scheint unverkennbar. Anzumerken ist hierzu aber, dass die auf dauerhafte Präsenz setzende Taktik des Dramatikers sicherlich besser beim Zuschauer im Theater als beim Leser des Textes funktioniert. Der Zuschauer hat den Friedhof zwangsweise immer vor Augen, solange er auf die Bühne blickt, der Leser hingegen kann die Szenenbeschreibung vom Anfang des Aktes schon wieder weitgehend vergessen haben, bis er an dessen Ende gelangt ist. Um ihm das imaginierte Bühnenbild dauerhaft präsent zu halten, müsste er unter Umständen mehrfach daran erinnert werden, sei es in Regieanweisungen oder im Dialogtext. Kotzebue, der in erster Linie ein

Bühnenautor ist, unterlässt dies und verspielt dadurch eventuell einen Teil der Wirkung des Szenenbildes auf sein Lesepublikum.

Allerdings scheinen auch Dramatiker, deren Stücke vor allem an Leser gerichtet sind, in dieser Hinsicht nicht deutlich anders vorzugehen. Franz von Kalckreuth etwa dürfte sich aufgrund seiner jahrelangen Erfolglosigkeit wenig Hoffnung gemacht haben, sein Stück *Die Gothen-Krone* jemals aufgeführt zu sehen, als er es in den Druck gab.<sup>1</sup> Die letzte Szenenbeschreibung lautet hier: „Ummauerter Gräber-Platz vor der Kirche. [...]“<sup>2</sup> Diese Gräber werden jedoch nicht wieder erwähnt, sodass es fraglich erscheint, ob sie dem Leser noch präsent sind, wenn im Folgenden zwei Figuren sterben, oder ob sie in seiner Vorstellung des Bühnenbildes überhaupt eine auffällige Rolle spielen. Hier zeigt sich ein weiteres Mal, dass in den Regieanweisung und Szenebeschreibungen in Lesedramen selten versucht wird, den relativen Informationsmangel hinsichtlich optischer Eindrücke, mit dem das Lesepublikum konfrontiert wird, durch Szenenbeschreibungen und Regieanweisungen zu kompensieren.

Auch in *Die Gothen-Krone* sterben Menschen innerhalb der Friedhofsszene, auch hier trügen also die Vorahnungen nicht, die ein solcher Ort beim Publikum wecken mag. Es darf dabei aber nicht vergessen werden, dass die Dramatiker des untersuchten Zeitraums die Erwartungen des Publikums ab und an ins Leere laufen lassen. So spielt etwa die letzte Szene in Schintlings *Bartolo der Bandit* auf einem Friedhof. Die Szenenbeschreibung ist, wie üblich, knapp gehalten: „Nacht; Freythof in Genua; im Hintergrunde das Leichenbehältniß der Maronellischen Familie.“<sup>3</sup> Dafür nehmen gleich zwei Figuren in Monologen ausführlich Bezug auf den Ort. Titelfigur Bartolo spricht darüber, wie sich selbst in der Gestaltung der Gräber noch die Ungleichheit in der Welt widerspiegelt<sup>4</sup>, der Graf Roderigo bittet seine hier begrabenen Ahnen darum, ihm bei den folgenden Ereignissen beizustehen<sup>5</sup>. Keine von beiden Figuren deutet die Erwartung eines baldigen Todesfalls an, aber der Bezug auf Tod und Sterblichkeit im Allgemeinen wird durch ihre Monologe explizit gemacht, während in *Rudolph von Habsburg und König Ottokar von Böhmen* sowie in *Die Gothen-Krone* das Szenenbild, das von den Figuren weitgehend ignoriert wird, allein durch seine optische Erscheinung auf das Publikum wirken muss. Gerade im Fall des *Bartolo* führt der Verweis auf die Sterblichkeit jedoch in die Irre, keine der Figuren stirbt am Ende dieses Schauspiels.

---

<sup>1</sup> Dies lässt sich aufgrund verschiedener Stellen in den Vorworten zu den Bänden der Sammelausgabe seiner Stücke vermuten. Siehe Kalckreuth: *Dramatische Dichtungen*. Leipzig 1824. Bd. 1. S. XIII-XVI. Bd. 2. S. XV.

<sup>2</sup> Kalckreuth: *Gothen-Krone*. S. 174.

<sup>3</sup> Schintling: *Bartolo der Bandit*. S. 76.

<sup>4</sup> Ebd., S. 77/78.

<sup>5</sup> Ebd., S. 80.

Selbst der Bösewicht wird lediglich festgenommen und abgeführt. Was weiter mit ihm geschehen wird, wird offen gelassen, aber für den Moment bleibt er jedenfalls am Leben. In der letzten Replik des Stückes wird noch einmal Bezug auf den Friedhof genommen. „Kommt Kinder, laßt uns den Ort der Verwesung verlassen“<sup>1</sup>, sagt der Doge zu den noch anwesenden Figuren und vollzieht so ebenso explizit, wie durch die Monologe zu Beginn der Szene eine Verbindung damit hergestellt wurde, eine Abkehr von Tod und Sterblichkeit. Es wird hier nicht in gleichem Maße versucht das Publikum zu täuschen, wie dies im Kapitel *Todeszeichen* für die vermeintlichen Todesfälle bei Schiffsunfällen festgestellt wurde, aber es wird doch durch das Szenenbild und die Bezugnahme der Figuren darauf in eine gewisse Erwartungshaltung versetzt, in der es mit einem Todesfall oder zumindest mit nicht näher bestimmtem Unheil rechnet. Der Dramatiker benutzt dies, um an einem Punkt in der Handlung des Stückes, an dem sich bereits die Möglichkeit eines glücklichen Endes abzeichnet, eine Unsicherheit zu erzeugen, die die Spannung bis zur glücklichen Lösung erhalten soll, nach der die Figuren den Friedhof verlassen.

Für Gräfte und Katakomben gilt in mehrerlei Hinsicht Ähnliches wie für Friedhöfe. Auch sie tauchen in den untersuchten Dramen eher selten auf, auch sie verweisen in jedem Fall auf Tod und Vergänglichkeit im Allgemeinen, auch sie können dadurch zur Erzeugung einer gewissen morbiden Stimmung dienen und auch von ihrer Darstellung lässt sich deshalb mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit auf den baldigen Tod einer Figur schließen, aber auch in diesen Fällen kann diese Erwartungshaltung trügen<sup>2</sup>. Es gibt allerdings einige Unterschiede. Gräfte und Katakomben sind enge, geschlossene, unterirdische Räume. Soll ihr Inneres dargestellt werden, nehmen sie fast zwangsläufig den gesamten Raum der Szene ein, denn dass mehrere abgeteilte Räume zugleich auf der Bühne zu sehen sind, kommt in den Dramen des untersuchten Zeitraums fast nie vor.<sup>3</sup> Gräfte und Katakomben können also nicht wie ein im Freien liegender Friedhof nur einen abgeteilten Raum der Bühne einnehmen, der eventuell lediglich den Hintergrund für den eigentlichen Schauplatz bietet. Sie können auch nicht scheinbar zufällig zum Schauplatz einer Szene werden. Ein Friedhof ist leicht erreichbar und kann auf dem Weg von Figuren liegen, die ein ganz anderes Ziel haben, aber in eine Gruft einzudringen ist vergleichsweise schwer und sie führt normalerweise an keinen anderen Ort,

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 94.

<sup>2</sup> Ähnlich wie in Schintlings *Bartolo der Bandit* spielt beispielsweise die letzte Szene in Schinks *Der Kampf mit sich selbst* in einem Grabgewölbe, das Stück endet jedoch glücklich und ohne Todesfälle.

<sup>3</sup> Bei den seltenen Ausnahmen wie Raupachs *Die feindlichen Brüder oder: Homöopath und Allopath* oder Nestroys *Das Haus der Temperamente* handelt es sich zudem um komische Stücke. Letzteres wurde zwar 1837 uraufgeführt, ist aber im untersuchten Zeitraum nicht gedruckt erschienen.

der sich nicht überirdisch leichter erreichen ließe.<sup>1</sup> Figuren, die hierher kommen, tun dies also gezielt und haben ihre Gründe dazu. Sie kommen in die Gruft, um eine Handlung zu begehen, die nur dort begangen werden kann, während es sich bei einem Friedhof auch um ein bloßes Ornament des Bühnenbildes handeln kann, dass in keinem notwendigen Zusammenhang zur Handlung des Stückes steht.

Den Grüften fehlt zudem etwas, über das viele der in den untersuchten Dramen dargestellten Friedhöfe verfügen: Ein geistliches Gebäude wie eine Kirche oder ein Kloster. Sowohl in *Der Müller und sein Kind*, als auch in *Rudolph von Habsburg und König Ottokar von Böhmen* und in *Die Gothen-Krone* grenzt der Friedhof an ein solches Gebäude an. Hierdurch verweist die Szene nicht nur auf Tod und Vergänglichkeit, sondern auch auf Gott und enthält somit zugleich ein Heilsversprechen, das ihre morbide Wirkung mindert. In *Der Müller und sein Kind* gehen die geisterhaften Erscheinungen, die Konrad beobachtet, vom Friedhof in die Kirche und damit von der scheinbaren Vergänglichkeit zu Gott. Wenn man den Worten des Pfarrers und Maries am Ende des Stückes glauben darf, ergeht es den Sterbenden ebenso. Solche hoffnungsvollen Zeichen gibt es in Grüften nicht. Hier werden nur Tod und Vergänglichkeit aufgezeigt, ohne jeden Hinweis darauf, dass es sich hierbei zugleich um den Weg zu göttlicher Erlösung handeln könnte. Dies muss nicht bedeuten, dass die im betreffenden Stück in der Folge sterbenden Figuren von dieser Erlösung ausgeschlossen sind, aber ihre Möglichkeit wird zumindest nicht optisch markiert und möglicherweise wird hierauf aus gutem Grund verzichtet.

Betrachten wir, um die bisherigen Beobachtungen zu untermauern, noch einmal die wohl berühmteste in einem Grabgewölbe spielende Szene des untersuchten Zeitraums, die Schlusszene aus Grillparzers *Ahnfrau*: „Grabgewölbe. Im Hintergrunde das hohe Grabmahl der Ahnfrau mit passenden Sinnbildern. Rechts im Vorgrunde eine Erhöhung, mit schwarzem Tuch bedeckt.“<sup>2</sup> Wie oben bereits angemerkt, dürfte die tatsächliche Inszenierung dieser Szene in der Regel mit deutlich höherem technischem Aufwand verbunden gewesen sein, als es diese knappe Beschreibung nahelegt. Dies ändert aber nichts daran, dass das Bühnenbild nur die Gruft darstellt. Es gibt keinen Raum außerhalb derselben wie bei manchen Friedhofsdarstellungen. Außer Grabmälern und jener mit schwarzem Tuch bedeckten Erhöhung scheint die Szene zudem nichts zu enthalten. Nichts mildert die Zurschaustellung des Todes ab oder verleiht ihr einen positiven, tröstenden Aspekt. Jaromir, die Figur, die in dieser Szene sterben wird, betritt die Gruft gezielt, um sich hier mit seiner geliebten Bertha zu

---

<sup>1</sup> In der untersuchten Stichprobe existiert hierzu eine einzige Ausnahme in Gleichs *Heinrich der Stolze*. Hier wird versucht über das Grabgewölbe in die von Feinden besetzte Burg einzudringen.

<sup>2</sup> Grillparzer: *Ahnfrau*. S. 125.



treffen. Dass diese bereits tot in einem unter dem Tuch versteckten Sarg liegt, ahnt er nicht. Stattdessen empfängt ihn die Ahnfrau, die aus dem erwähnten Grabmal im Hintergrund heraustritt. Die Requisiten dieser Szene sind also wichtig für den Verlauf der Handlung und da sie ortsgebunden sind, könnte dieser Teil der Handlung nirgendwo sonst in dieser Weise stattfinden als in dem beschriebenen Grabgewölbe. Jaromir stirbt schließlich nach einer Berührung der Ahnfrau, wodurch sich der Fluch erfüllt hat, indem der letzte Vertreter des Adelsgeschlechts, dem er entstammt, verstorben ist. Wie bereits im Abschnitt *Sterbemonologe* des Kapitels *Sprechakte* festgestellt wurde, lässt sich bei vielen Figuren anhand ihrer letzten Momente vermuten, ob sie im Jenseits mit Gnade oder Verdammnis rechnen können. Bei Jaromir ist dies nicht der Fall, denn im Gegensatz zu vielen anderen Dramen handelt *Die Ahnfrau* nicht von den besonderen Tugenden oder Verfehlungen einer Figur, zumindest keiner Lebenden, sondern eben von der Erfüllung eines Fluchs, durch den den handelnden Figuren ihr Schicksal längst vorgezeichnet ist. Das Bühnenbild der Schlusszene braucht deshalb keine Elemente, die an das Versprechen des ewigen Lebens erinnern. Hier ist nur der Tod wichtig, durch den etwas zu Ende geführt wird, was lange vor dem Einsetzen der Handlung des Stückes begonnen hat. Dass die sterbenden Figuren ihr Seelenheil erlangen, wird dadurch nicht ausgeschlossen, es ist im Kontext der Handlung nur schlicht nicht interessant. Insofern ist die Gruft, die sich gänzlich auf den Tod konzentriert und keinen Raum lässt für abweichende Elemente, der ideale Schauplatz für die besagte Sterbeszene.

*Die Ahnfrau* und *Der Müller und sein Kind* sind zudem Beispiele dafür, dass Friedhöfe und Gräfte typische Orte für Geistererscheinungen und Ähnliches sind. Allzu häufig ist dieses Phänomen im untersuchten Zeitraum zwar nicht, da Geistererscheinungen generell nur selten auftreten, aber es ist doch auffällig, dass eine ganze Reihe dieser wenigen Fälle an die genannten Orte gebunden sind. Da wäre zum Beispiel die Eröffnungsszene aus Raupachs *Die Königinnen*: „Ein Kirchhof; im Hintergrunde eine Kirche, an der sich unter mehrern alten ein neues prächtiges Grabmahl befindet; Gräber rings umher, eines zur Seite mit Blumen bepflanzt. Helle Mondnacht. Die Uhr schlägt zwölf; mehrere Gräber thun sich auf, und die Todten gehen daraus hervor.“<sup>1</sup> Ebenfalls erwähnenswert ist die erste Szenenbeschreibung aus Klingers *Prinz Seiden-Wurm der Reformator*: „Die Gräber und Mausoläen der Könige von Trilink. Es ist pechschwarze Nacht, nur so viel Sternen-Licht, daß man den König Caromasko der als Todten-Geripp, doch ohne Kron und Purpur nach den Gräbern seiner Väter herspazirt, sehen kann.“<sup>2</sup> Kurz darauf kommt die Königin Tritina aus ihrer Gruft, „mit

---

<sup>1</sup> Raupach: *Die Königinnen*. S. 3.

<sup>2</sup> Klinger: *Prinz Seiden-Wurm*. S. 9.

zerfreßnen Haaren, Lumpen, verrosteten Perlen, zerrauften Blumen und Flitter-Staat.“<sup>1</sup> Im Folgenden steigen auch die übrigen Könige „aus ihren Gräbern heraus, spazieren mit ihren Königinnen heran. Alle Gerippe.“<sup>2</sup> Im Gegensatz zu den bislang in diesem Abschnitt behandelten Dramen handelt es sich hierbei um ein komisches Stück.<sup>3</sup> Friedhöfe können also auch in komischen Dramen auftreten, sind dort aber deutlich seltener zu finden als in ernsten Stücken, da komische Dramen es, wie bereits angemerkt wurde, in der Regel vermeiden ihr Publikum an Tod und Vergänglichkeit zu erinnern. *Prinz Seiden-Wurm* ist in dieser Hinsicht eine Ausnahme, weil es sich hierbei nicht um ein typisches Lustspiel handelt, in dem etwa zwei Liebende zueinanderfinden, sondern um ein satirisches Stück, dessen Humor bis zum Zynismus reicht. Solche Stücke schrecken nicht vor expliziten Todesdarstellungen zurück, sondern suchen sie zum Teil sogar besonders drastisch zu gestalten, um provokante Szenen zu erhalten, die nach den damaligen Normen die Grenzen des guten Geschmacks überschreiten. Dies gilt auch in diesem Fall. Die Szene mag zwar auf den ersten Blick nicht so weit von derjenigen aus *Die Königinnen* verschieden sein, jedoch ist dort keine Rede davon, dass die Toten derart verfallen aussehen, was im *Prinz Seiden-Wurm* desto provokanter wirkt, da es sich bei ihnen ausschließlich um Könige und Königinnen handelt. Von Figuren dieses Ranges ist man ansonsten eine weit würdevollere Darstellung gewohnt. Hierzu ist anzumerken, dass *Prinz Seiden-Wurm*, wie viele Stücke dieser Art, zunächst unter Pseudonym erschien und dass es sich zudem um ein reines Lesedrama handelt<sup>4</sup>, für das, wie bereits festgestellt, andere Regeln gelten als für Bühnenstücke. Ansonsten würde sich auch die Frage stellen, wie die Kostümierung der Schauspieler als bloße Gerippe überhaupt zu bewerkstelligen wäre. In Bühnenstücken ist die Darstellung von Geistern oder anderen lebenden Toten als Skelette jedenfalls nicht üblich.

Zuletzt muss im Zusammenhang mit Geistererscheinungen noch eine Szene aus Grabbes *Don Juan und Faust* erwähnt werden, in der Bühnenbild und geisterhafte Erscheinung auf besondere Weise miteinander verknüpft werden. „Kirchhof bei Rom, mit der Bildsäule des Gouverneurs. Anbrechender Abend“<sup>5</sup>, lautet in diesem Fall die Szenebeschreibung. Wie bei Grabbe üblich, beschränkt sich die Szenenbeschreibung auf das Nötigste, nämlich die Bildsäule des Gouverneurs, den Don Juan zuvor im Stück ermordet hat. „Hier ruht der

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 13

<sup>2</sup> Ebd., S. 20.

<sup>3</sup> Der Gattungszuschreibung auf der Titelseite sieht man dies allerdings nicht an, denn diese lautet „moralisches Drama“.

<sup>4</sup> Dies lässt sich daraus schließen, dass der dramatische Text stellenweise kurzzeitig in narrative Prosa übergeht, was nur im Hinblick auf ein Lesepublikum sinnvoll ist.

<sup>5</sup> Grabbe: *Don Juan und Faust*. S. 157.

Gouverneur Don Gusman [...] Und die Rach' erwartet seinen Mörder!“<sup>1</sup>, lautet die Inschrift, die Don Juans Diener vorliest, als es ihn scheinbar zufällig mit seinem Herrn an diesen Ort verschlägt. Als Don Juan daraufhin respektlos über diese Inschrift und den Mord spricht, scheint die Statue sich zu bewegen. Don Juan zeigt keine Angst, sondern reagiert mit einer Herausforderung. Er befiehlt seinem Diener ein Festmahl vorzubereiten. „Da woll'n wir seh'n, wer mächt'ger ist, der Geist / Der Gräber oder der des Weins, ob Schatten / Mit Fleisch und Blut zu kämpfen, sich / In's Licht der Luft zu drängen wagen! / - Drum, Diener, lad' mir auch sofort den steiner'n / Herrn Gouverneur zu diesem Gastmahl!“<sup>2</sup> Als der Diener die Einladung ängstlich und leise ausspricht, nickt die Bildsäule zunächst mit dem Kopf, und als Don Juan sie noch einmal laut wiederholt, spricht sie ein deutliches „Ja!“, auf das Blitz und Donner folgen.<sup>3</sup> Es handelt sich hierbei also um eine regelrecht provozierte geisterhafte Erscheinung, die als Medium ein bestimmtes Element des Bühnenbildes nutzt. Dieses Element scheint durch seine Gestalt und die Inschrift geradezu dazu prädestiniert, ein Gefäß für den rachelüsternen Geist des Verstorbenen zu sein. Inwiefern es hierzu notwendig ist, dass die Statue sich auf dessen Grab befindet, bleibt offen. Es kann noch nicht einmal als sicher gelten, dass es tatsächlich der Geist des Toten ist, der sie beseelt. Das Stück enthält keine Theorie darüber, wie die Belebung der Bildsäule im Detail funktioniert. Da es sich aber bei ihr um ein Grabmal handelt, scheint diese Erweckungsszene jedenfalls in ähnlicher Weise an den Friedhof gebunden, wie die Auferstehung von Toten, die sich mit den Überresten ihrer eigenen Körper aus dem Grab erheben.

Es ist der einzige Fall aus der untersuchten Stichprobe, in dem ein Toter einen fremden Gegenstand beseelt, um ins Leben zurückzukehren. Normalerweise stehen sie mit ihrem eigenen Körper oder als Erscheinung ohne festen Körper wieder auf, wobei zwischen diesen beiden Fällen oftmals gar nicht unterschieden wird. Die Geister treten lediglich in ihrer eigenen Gestalt auf, ohne jeden Hinweis auf Verfallserscheinungen und ohne jeden Kommentar zu ihrer körperlichen Konsistenz. Dies macht ihr Erscheinen in gewisser Hinsicht weniger interpretationsbedürftig, denn unabhängig von der Frage nach der Möglichkeit ihrer Existenz ist ihre Identität dadurch geklärt. Bei einem Gegenstand hingegen ist nicht so offensichtlich, wer oder was ihn beseelt. Im vorliegenden Fall scheint es naheliegend, dass es sich um den Geist des Gouverneurs handelt. Als die Bildsäule in der letzten Szene des Stückes tatsächlich bei Don Juan erscheint, wird dieser Eindruck allerdings weder bestätigt,

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 163.

<sup>2</sup> Ebd., S. 165/166.

<sup>3</sup> Ebd., S. 167/168.

noch ausdrücklich korrigiert. „Ich komme von den Sternen“<sup>1</sup>, verkündet sie. Viel mehr erfahren wir nicht über sie. Ihr Verhalten ist jedenfalls nicht das eines rachsüchtigen Geistes, vielmehr versucht sie Don Juan zur Reue zu bewegen und ihm dadurch eine letzte Chance zur Umkehr zu geben. Damit erfüllt sie eine ähnliche Funktion wie die Engelserscheinungen in manchen anderen Faust-Dramen, z.B. bei Paul Weidmann, die die Seele des Sünders bis zum letzten Moment vor der ewigen Verdammnis zu retten versuchen und dabei manchmal auch erfolgreich sind. Im vorliegenden Fall jedoch lehnt Don Juan es ab seine Sünden zu bereuen und wird deshalb, sobald die Bildsäule des Gouverneurs ihn verlässt, vom schon auf ihn wartenden Teufel geholt. Wovon diese Statue tatsächlich beseelt wird, erscheint angesichts dieses Verhaltens zumindest fragwürdig. Ihre Identität ist für die Handlung des Stückes letztlich auch kaum von Bedeutung, wichtig ist nur ihre Aufgabe, nämlich Don Juan einen Schrecken einzujagen, indem sie ihn mit dem unverletzbaren, steinernen Abbild eines seiner Opfer konfrontiert, und ihn so zu einer Änderung seines Verhaltens zu bringen. In der Friedhofsszene wird die Wirkung der plötzlich zum Leben erwachenden Figur noch durch Blitz und Donner und die allgemein an Tod und Vergänglichkeit erinnernde Umgebung verstärkt. Der Friedhof wird hier dazu benutzt ein Szenenbild zu erschaffen, das so einschüchternd wie möglich wirkt. Dass es prinzipiell in der Lage ist diese Wirkung hervorzubringen, wird anhand des Dieners Don Juans demonstriert, der schon am liebsten flüchten würde, bevor sich die Statue überhaupt bewegt hat. Da Don Juan hingegen völlig ungerührt bleibt, demonstriert die Friedhofsszene letztlich seine Furchtlosigkeit. Dass Orte wie Friedhöfe Einfluss auf die Psyche von Figuren nehmen können, wurde bereits festgestellt. In diesem Fall jedoch erfüllt gerade die Wirkungslosigkeit eines Ortes, der geradezu zum Fürchten gemacht ist, eine wichtige dramaturgische Funktion, indem sie eine Erkenntnis über den Charakter einer Hauptfigur liefert.

An Grabbes *Don Juan und Faust* zeigt sich zudem ebenso wie an Grillparzers *Ahnfrau*, dass manchmal bei der Darstellung eines Friedhofs oder einer Gruft ein bestimmtes Grab im Vordergrund steht. Die Darstellung eines bestimmten Grabes kann andere dramaturgische Funktionen erfüllen als die eines Friedhofs im Allgemeinen. Das Grabmal des Gouverneurs in *Don Juan und Faust* soll Don Juan nicht nur Angst einjagen, es ist auch eine Erinnerung an seine Schuld. Da Don Juan völlig gewissenlos zu sein scheint, zeigt dies bei ihm keinerlei Wirkung. In Raupachs *Die Erdennacht* flößt das Grab des Vaters der Hauptfigur Rinaldo hingegen derartige Schuldgefühle ein, dass sie schließlich auf diesem Grab Selbstmord begeht. Rinaldo scheint diese Absicht noch nicht zu haben, als er zum Grab seines Vaters

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 218.

kommt, er fasst den Entschluss erst während des mehrseitigen Sterbemonologes, der das Stück abschließt und im Kapitel *Sprechakte* bereits behandelt wurde. Er bezieht sich in diesem Monolog ausdrücklich auf das Grab: „Drei Steine nur auf deinem Grabe, Vater! / drei rohe Steine, die den Wanderer schrecken, / daß er, sich segnend, schnell vorüberfliehet. - - / O! würdig Denkmal frommer Kindesliebe, / wie noch kein Sohn dem Vater hat gesetzt, / Du wirst einst bei den kommenden Geschlechtern / noch zeugen von des Sohnes arger That [...]“<sup>1</sup> Es scheint deshalb naheliegend anzunehmen, dass das Grab seine Entscheidung zum Selbstmord zumindest beeinflusst. Auch in Friedrich Halms *Der Adept* erinnert ein Grab an vergangene Sünden. Die Szenenbeschreibung für den letzten Akt lautet hier: „Wilde Felsengegend. Im Hintergrunde in der Tiefe der See [...]. Zur Linken des Zuschauers, in der Mitte der Bühne, ein frisch aufgeworfenes Grab mit einem hölzernen Kreuze; daneben ein Felsstück.“<sup>2</sup> Anders als in den bisherigen Beispielen handelt es sich hier also nur um ein einzelnes Grab, inmitten einer wilden Landschaft, ohne einen es umgebenden Friedhof. Die Szene zielt nicht auf die Schaffung einer morbiden Atmosphäre, einer Erinnerung an die allgemeine Sterblichkeit, ab. Stattdessen befindet sich in ihrem Zentrum ein Ort der Erinnerung an einen einzelnen, konkreten Todesfall. Es handelt sich dabei um das Grab der Ehefrau Werners, der Hauptfigur des Stückes. Ohne ihn beabsichtigt zu haben, ist Werner durch eine Reihe von Sünden und schlechten Entscheidungen mitverantwortlich für ihren Tod. In diesem Fall sind es jedoch keine tödlichen Gewissensqualen aufgrund der Schuld an einem Todesfall, die das Grab verursacht. Vielmehr erinnert es Werner an all das, was er in seinem Leben durch seine Goldgier verloren hat: „Was taucht ihr mir empor, ihr bleichen Bilder, / Ihr Traumgestalten der Vergangenheit? / Warum, Gespenst des Werner, der gewesen, / Verfolgst du den, der ist? – Hinweg mit dir! / Was lächelst du mich an? Ich haß’ dein Lächeln! / Ein Engelpaar geht strahlend dir zur Seite, / Ein blühend Weib führt deine reine Hand! / Hinab, verschwinde! Meine Hand ist blutig, / Die Kinder sind begraben, Agnes todt!“<sup>3</sup> Nicht das Gespenst der Toten verfolgt ihn, sondern das seiner eigenen Vergangenheit, zu der die Tote gehört. Nicht Schuldgefühle, sondern Trauer über den eigenen Verlust ist es, was Werner sein Dasein verleidet, so dass er zu dem Schluss kommt: „Todt seyn ist nichts, und sterben zu ertragen! / Ein Traum wird ausgeträumt; ein Hauch – verwehet! / Doch leben, leben und gestorben seyn; / Blind, fühllos, starr und kalt wie eine Leiche, / Und dennoch leben, das ist fürchterlich!“<sup>4</sup> Diese Erkenntnis führt in seinem Fall allerdings noch nicht direkt

---

<sup>1</sup> Raupach: *Erdennacht*. S. 163.

<sup>2</sup> Halm: *Der Adept*. S. 116.

<sup>3</sup> Ebd., S. 121.

<sup>4</sup> Ebd.

zum Selbstmord. Erst später, als seine Verfolger, die ihm sein Geheimnis zur Goldherstellung entreißen wollen, ihn an diesem Grab stellen, zieht er seinen Dolch und ersticht sich. Der Grund hierfür ist ein altruistischer: Werner betrachtet sein Wissen inzwischen als Fluch und will nicht, dass andere ein ähnliches Ende nehmen wie er selbst. Die unmittelbare Ursache für seinen Selbstmord ist also die Gefahr der Aufdeckung seines Geheimnisses durch seine Verfolger, das Grab trägt lediglich dadurch zu seiner Entscheidung bei, indem es ihn zuvor an seine Verluste erinnert, Verluste, die eventuell auch andere erleiden werden, wenn er sein Wissen nicht mit ins Grab nimmt.

Nach seiner Tat taumelt Werner „einige Schritte zurück, und „stürzt über Agnes Grabhügel zusammen.“<sup>1</sup> Wie Rinaldo in der *Erdennacht* und Jaromir in der *Ahnfrau* stirbt er also direkt auf der Grabstätte einer ihm nahestehenden Figur. Es handelt sich hierbei um ein häufiger auftretendes Phänomen, wenn ein konkretes Grab einer zuvor im Stück aufgetretenen Figur dargestellt wird. Ein all diesen Fällen gemeinsamer dramaturgischer Zweck dieses Phänomens lässt sich jedoch schwerlich ausmachen. Man könnte die Nähe des Sterbenden zum Toten beispielsweise als Zeichen einer Vereinigung im Jenseits deuten. Dies passt vielleicht noch am ehesten zu Jaromirs Tod, der, auf der Suche nach seiner Geliebten, schließlich auf deren Leichnam stirbt. Aber schon hier verliert diese Vereinigung durch den Umstand, dass Bertha nicht nur Jaromirs Geliebte, sondern zugleich auch seine Schwester ist, was beiden Figuren zunächst unbekannt ist, viel von ihrer potentiellen romantischen Wirkung. Solche störenden Umstände gibt es im Fall Werners nicht, allerdings spricht dieser in den Monologen, die er zuvor am Grab hält, vor allem über seine Verluste und die verderbliche Wirkung des Goldes, in der er die Ursache dieser Verluste sieht. Romantische Liebe oder gar Liebe über den Tod hinaus sind keine Themen, mit denen er sich intensiv auseinandersetzen würde. Im Fall Rinaldos scheint es eher plausibel, den Tod auf dem Grab des Vaters als Zeichen einer höheren Gerechtigkeit oder vielleicht sogar als Zeichen einer Rache über das Grab hinaus zu sehen, in ähnlicher Weise wie der berühmte Tod am Schauplatz des Verbrechens in Droste-Hülshoffs *Judenbuche*. Aber auch dies ist zweifelhaft, da Rinaldo sich im Verlauf der Handlung zwangsweise auf die eine oder andere Art schuldig machen musste und bis zum Ende unklar bleibt, ob seine Entscheidung moralisch falsch oder richtig war. Insofern ist es fraglich, inwiefern sein Tod gerecht ist. Dafür, ihn als Rache des toten Vaters zu interpretieren, fehlt es an ausreichenden Anhaltspunkten. Ähnliches gilt für eine entsprechende Deutung des Todes Werners. Dass sein Tod als gerechte Strafe zu deuten wäre, wird in den Dialogen nicht angedeutet, und eine Rache der Toten hat er nicht zu befürchten,

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 139.

denn diese hat ihn all seiner Fehler zum Trotz bis zum Ende begleitet. Jaromir schließlich mag zwar ebenfalls nicht ohne Schuld sein, aber was seinen Tod verursacht, ist nicht der Leichnam, auf dem er stirbt, sondern das Grabmal der Ahnfrau im Hintergrund und der mit ihr verbundene Fluch, an dessen Entstehung er keinen Anteil hat. Es gäbe sicherlich noch weitere Deutungsmöglichkeiten, aber keine von ihnen dürfte auf alle drei der genannten Fälle gleichermaßen anwendbar sein. Tatsächlich scheint es schon schwierig genug, auch nur für einen einzigen von ihnen eine befriedigende Deutung zu finden, was vermuten lässt, dass eine solche klare Bedeutung möglicherweise gar nicht beabsichtigt ist. Vielleicht wird die Deutung bewusst dem Publikum überlassen. Vielleicht dient der Anblick eines auf dem Grab einer anderen Figur sterbenden Protagonisten sogar geradezu der Provokation der Frage nach seiner Bedeutung. Dieses Szenenbild wäre dann als Versuch zu verstehen das Publikum dazu zu zwingen über Fragen nachzudenken, die es sich sonst vielleicht nicht gestellt hätte. Vielleicht waren die Dramatiker aber auch schlicht der Ansicht, dass es ein ausgezeichnetes, eindruckliches Schlussbild abgibt, denn diese eine Gemeinsamkeit haben die drei behandelten Fälle: In allen drei Dramen bildet die erwähnte Szene den Abschluss des Stückes und wie bereits beobachtet wurde, wird auf ein eindrucksvolles Schlussbild stets großer Wert gelegt.

### 5.2.2. Richtplätze

Die Darstellung von Hinrichtungen wurde im Kapitel *Todeszeichen* sowie weiter oben in diesem Kapitel bereits ausführlich behandelt, aber die Darstellung der Richtplätze verdient noch einmal gesonderte Aufmerksamkeit, zumal diese nicht zwangsweise Teil einer Hinrichtungsszene sein muss. Beispielsweise lässt Grabbe in der letzten Szene des zweiten Akts seines *Napoleon* des Nachts Fouché, den ehemaligen Präsidenten des Jakobinerklubs und Polizeiminister unter Napoleon, mit Carnot, einem ehemaligen Mitglied des Wohlfahrtsausschusses und kurzzeitigem Kriegsminister unter Napoleon, auf dem „Greveplatz“, auf dem während der Revolution Hinrichtungen stattgefunden haben, zusammentreffen und, durch den Ort stimuliert, der alten Zeiten gedenken:

„Carnot. Ha, da –

Fouché. Wie wird dir?

Carnot. Ein unwillkürlicher Schauer ist verzeihlich: bedenke, wo wir stehen, hergebannt vom dunklen Triebe.

Fouché. Die berühmte Laterne des Greveplatzes faßt mit ihrem Mörderarm über uns in die Nacht und dort, in der Mitte rasselte die permanente Guillotine, als auch du im Wohlfahrtsausschuß saßest.

Carnot. Da stand sie – das blutige Ungeheuer –

Fouché. Du selbst unterzeichnetest die Todesurtheile der Tausende und aber Tausende, welche unter ihr fielen, mit.

Carnot. Eben deshalb bin ich bewegter als du. – Fouché, welche Eichen verloren hier ihre Kronen! Dieser Platz ist der Opferalter Frankreichs! – Hier sanken Danton, Herault de Sechelles, Robespierre – auch der König fiel nicht weit von hier.

Fouché. Gereut es dich?

Carnot. Nimmer! [...]“<sup>1</sup>

Historisch betrachtet war der Place de Grève<sup>2</sup> in Paris der zentrale Ort für Hinrichtungen aller Art vor und nach der Revolution, doch gerade während der Revolutionszeit wechselte die Guillotine häufiger den Ort. So fand hier zwar 1792 die erste Hinrichtung per Guillotine statt, nicht aber die berühmten Hinrichtungen der Jakobinerzeit wie diejenigen Ludwigs XVI., Marie Antoinettes, Dantons und Robespierres, die allesamt auf dem Place de la Revolution<sup>3</sup> durchgeführt wurden.<sup>4</sup> Ähnlich verhält es sich auch mit der von Fouché erwähnten Laterne. Tatsächlich soll eine der Laternen auf diesem Platz die erste gewesen sein, die in der Revolutionszeit zu einem Lynchmord benutzt wurde. Allerdings berichten manche Quellen, dass bei der Ermordung Joseph-François Foulons am 22. Juli 1789, die vielen weiteren Lynchmorden als Vorbild gedient haben soll, das Seil gerissen ist, sodass er schließlich gar nicht erhängt, sondern enthauptet wurde.<sup>5</sup> Vorbildcharakter mag der Fall dennoch gehabt haben, aber natürlich fanden die von ihm inspirierten weiteren Lynchmorde nicht alle an dieser Laterne statt, zumal man gerade auf dem Place de Grève als der offiziellen Hinrichtungsstätte von Paris am allerwenigsten auf einen solchen Notbehelf angewiesen war. Wenn Grabbe also eine einzige Laterne zu der „berüchtigte[n] Laterne des Greveplatzes“ macht, so hat er dafür durchaus eine reale Grundlage, aber die isolierte Betonung dieser einen Laterne lässt sie bedeutender erscheinen, als sie aus historischer Perspektive tatsächlich war. Von einer „permanente[n] Guillotine“ zu sprechen, so als habe sie sich dauerhaft dort befunden, ist angesichts der zweijährigen Unterbrechung schlicht übertrieben. Grabbe versucht an dieser Stelle nicht historisch akkurat zu sein, vielmehr versucht er durch die

---

<sup>1</sup> Grabbe: Napoleon. S. 119/120.

<sup>2</sup> Heute „Place de l’Hôtel-de-Ville“.

<sup>3</sup> Heute „Place de la Concorde“.

<sup>4</sup> Croker, John Wilson: History of the guillotine. London 1853. S. 50, 63-83.

<sup>5</sup> Fremont-Barnes, Gregory (Hg.): Encyclopedia of the Age of Political Revolutions and New Ideologies, 1760-1815. Bd. 1. Westport 2007. S. 388/389.



Erwähnung zweier so symbolträchtiger Hinrichtungswerkzeuge<sup>1</sup> die Erinnerung an sämtliche Hinrichtungen der Revolutionszeit, sogar an die Lynchmorde, an diesem einen Ort zu konzentrieren und seinen Greveplatz so zum Ort der revolutionären Gewalt und Machtdemonstration bzw., je nach Perspektive, zum Ort der revolutionären Grausamkeit schlechthin zu machen. Der dramaturgische Zweck dieser Maßnahme ist kein bloßer Verweis auf vergangene Todesfälle, vielmehr erlaubt sie Grabbe eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart der Handlung seines Stückes zu knüpfen und einen neuerlichen Gewaltausbruch im Jahr 1815 als eine Rückkehr in den Zustand der Revolution darzustellen. Zu Beginn des folgenden Aktes nämlich wird am selben Ort ein Hauptmann der Gendarmerie von einer wütenden Volksmenge an der Laterne aufgehängt. Hier wiederholt sich also Geschichte, was aber erst dadurch deutlich wird, dass Grabbe seinem Greveplatz zuvor mehr historische Bedeutung verleiht, als das historische Vorbild tatsächlich besitzt.

Es bleibt also festzuhalten, dass der Ort schließlich doch seinem eigentlichen Zweck zugeführt wird. Am Ende des zweiten Aktes scheint es zwar noch, als würde er nur der Erinnerung an vergangene Hinrichtungen dienen, aber im dritten Akt holt ihn seine Vergangenheit ein. Dies hat das Stück mit allen untersuchten Dramen gemein, in denen ein Richtplatz auf der Bühne dargestellt wird: Die Darstellung steht immer in Zusammenhang mit einer konkreten Hinrichtung. Dies muss nicht zwangsweise bedeuten, dass diese Hinrichtung auch auf der Bühne dargestellt wird. Wie bereits im Kapitel „Todeszeichen“ dargelegt wurde, kommt es beispielsweise häufiger vor, dass das Stück endet oder die Szene wechselt, bevor es zur Ausführung kommt. Zumindest aber wird zum Zeitpunkt der Darstellung eine Hinrichtung geplant, sofern sie nicht bereits zuvor ausgeführt wurde. In dieser Hinsicht bildet Grabbes Stück schon wieder eine Ausnahme, da hier die Hinrichtung, falls man den Lynchmord überhaupt so nennen möchte, spontan erfolgt und zunächst unvorhersehbar ist. Im Normalfall hingegen kündigt sich das Stattfinden einer Hinrichtung schon lange vor der Darstellung des Richtplatzes an, auch deshalb, weil ihr gewöhnlich ein Prozess vorausgeht. Zudem ist die verurteilte Figur normalerweise von zentraler Bedeutung für die Handlung des Stückes und keine namenlose Nebenfigur wie der Hauptmann im *Napoleon*. Während Friedhöfe in manchen Fällen schlicht als stimmungsvolles Bühnenbild eingesetzt werden, kommen Richtplätze also tatsächlich nur dann auf die Bühne, wenn sie für die Handlung des Stückes wichtig sind. Eine der Ursachen hierfür dürfte sein, dass permanente Richtplätze in den untersuchten Stücken eine Ausnahme sind. In den Stücken wird das Schafott zumeist auf

---

<sup>1</sup> Zur Symbolik der Straßenlaterne in der Zeit der Französischen Revolution siehe Kneißl, Daniela: Die Republik im Zwielflicht. Zur Metaphorik von Licht und Finsternis in der französischen Bildpublizistik 1871-1914. München 2010. S. 97/98.

einem gewöhnlichen öffentlichen Platz, beispielsweise einem Marktplatz, erbaut. Steht gerade keine Hinrichtung an, verweist ein solcher Platz nicht auf seine Funktion als Richtplatz, was seine Darstellung in diesem Zusammenhang sinnlos machen würde. Solche Plätze können also nur in Zusammenhang mit einer konkreten Hinrichtung dargestellt werden.

Dabei waren feste Richtplätze historisch betrachtet durchaus verbreitet und keineswegs nur im Paris der Revolutionszeit vorhanden. Solche Richtplätze befanden sich normalerweise am Rand oder außerhalb der Siedlungen und konnten über ein gemauertes Schafott, einen sogenannten „Rabenstein“, verfügen.<sup>1</sup> Die Dramatiker des untersuchten Zeitraums hätten also durchaus die Möglichkeit gehabt solche Orte in ähnlicher Weise einzusetzen, wie sie es zum Teil mit Friedhöfen getan haben. In den untersuchten Stücken wird diese Möglichkeit jedoch nicht genutzt. Lediglich in den Dialogtexten finden sich Anspielungen auf Richtplätze dieser Art, beispielsweise in Zschokkes *Abällino*, dessen Titelfigur behauptet, nach ihrem Tod würden Schandsäulen und Rabensteine an sie erinnern.<sup>2</sup> Die Frage, weshalb die Dramatiker auf der Bühne keinen Gebrauch von ihnen machen, lässt sich anhand der untersuchten Texte allein schwer beantworten. Ein Blick auf die reale Hinrichtungspraxis liefert aber eine plausible Erklärung: Enthauptungen wurden in der Regel an einem zentralen Ort in der Stadt, etwa auf einem Markt- oder Rathausplatz durchgeführt, andere Hinrichtungsarten hingegen wurden „nicht zuletzt wegen der Unehrlichkeit und der Gräßlichkeit, aber auch wegen des Gestanks“ auf die festen Hinrichtungsstätten außerhalb der Stadt verlagert.<sup>3</sup> Diese anderen Hinrichtungsarten treten in den Dramen des untersuchten Zeitraums aber fast gar nicht auf und werden erst recht nicht offen auf der Bühne dargestellt. Insofern ist es naheliegend, dass auch der zugehörige Rabenstein in den Stücken nicht auftaucht.

### 5.2.3. Auf den Tod verweisende Elemente in Szenenbildern

Nicht immer sind die Verweise auf den Tod so offensichtlich wie bei einer Friedhofsszene oder auf einem Richtplatz. Oft sind sie in vergleichsweise kleinen, unscheinbaren Elementen des Szenenbildes enthalten, deren Bedeutung zu Beginn vielleicht noch gar nicht klar ist. Besonders häufig tritt dieser Fall in Schicksalsdramen auf. Betrachten wir beispielsweise die einleitende Szenenbeschreibung aus Zacharias Werners *Der vierundzwanzigste Februar*: „Bauernstube und Kammer, durch eine Seitenwand getrennt, an der eine kleine Wanduhr, eine Sense und ein großes Messer hangen. Im Hintergrunde ein Strohlager und ein alter Lehnstuhl. Die Stube ist durch eine auf dem Tische brennende Lampe erleuchtet. Es ist Nacht. Die

---

<sup>1</sup> Siehe Dülmen: Theater des Schreckens. S. 97/98.

<sup>2</sup> Zschokke: *Abällino*. S. 80.

<sup>3</sup> Siehe Dülmen, S. 97/98.

Wanduhr schlägt eilfe.“<sup>1</sup> Dass das Messer potentiell als Waffe taugt, dürfte nicht zuletzt durch den Hinweis auf seine Größe sofort ersichtlich sein. Dass es bereits mit einem vergangenen Todesfall in Verbindung steht, kann jedoch aus der Beschreibung nicht geschlossen werden. Gerade dadurch, dass es neben einer Sense hängt, scheint es auf den ersten Blick nur ein Werkzeug neben einem anderen zu sein, während es, wenn es allein an der Wand hängen würde, eine eigentümlich exponierte Stellung hätte, die eher dazu geeignet wäre Fragen aufzuwerfen. Der erste Hinweis darauf, dass es mit dem Messer mehr auf sich hat, lässt aber nicht lange auf sich warten, er findet sich schon in Trudes Eröffnungsmonolog: „Wie Kuntz das Messer schmiß! – Was fällt mir ein! – / Ja, um die Zeit just wird’s gewesen seyn; / Es war ja, glaub ich, auch im Februar, / Als Vater seliger gestorben war.“<sup>2</sup> Ein Messerwurf und der Tod des Vaters werden hier unmittelbar nebeneinander gestellt, aber es bleibt zunächst der Fantasie des Lesers überlassen, sich die Verbindung zwischen beidem auszumalen. Der Monolog enthält noch weitere morbide Andeutungen. Von dem vermissten Sohn ist die Rede, der „roth / vom Schwesterblut“<sup>3</sup> fortgezogen ist und inzwischen für Tod gehalten wird, und schließlich scheint es, als wäre selbst die Sense in all diese vergangenen Ereignisse verstrickt, über die wir noch nichts Genaues wissen: „Herr Jesus! war’s dies Lied nicht, das er pffiff, / Der Kuntz, als er die Sense schliff?“<sup>4</sup> Vage Andeutungen wie diese sind eine Spezialität der Dramaturgie von Schicksalsdramen. Wie bereits dargelegt wurde, entsteht die Spannung dieser Stücke zu einem großen Teil durch die langsame und schrittweise Rekonstruktion vergangener Verbrechen, ähnlich wie in späteren Kriminalromanen, allerdings in der Regel ohne die für diese typische Detektivfigur. In Werners Stück beispielsweise wissen alle Figuren bestens über die angedeuteten Ereignisse Bescheid, lediglich der Leser bzw. Zuschauer tappt lange Zeit im Dunkeln. Es ist dabei keine Seltenheit, dass die Erinnerungen an die Vergangenheit mit bestimmten im Szenebild vorhandenen Gegenständen verbunden sind. Bei Werner ist es das Messer, in Grillparzers *Ahnfrau* hängt der Dolch an der Wand, mit dem die Titelfigur Jahrhunderte zuvor ermordet wurde, und in Houwalds *Das Bild* erinnert ein Gemälde an einen hingerichteten Verwandten. In all diesen Fällen muss dem Publikum die Bedeutung dieser Gegenstände erst durch die Figuren erklärt werden. Da die Vorgeschichte mitunter recht komplex ist, kann sie leicht in kleinere Einheiten unterteilt und dem Publikum Stück für Stück vermittelt werden, was sowohl in *Der vierundzwanzigste Februar* als auch in *Das Bild* der Fall ist. Dass man, wie in der *Ahnfrau*, gleich zu Beginn eine kohärente

---

<sup>1</sup> Werner: *Der vierundzwanzigste Februar*. S. 11.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd., S. 12.

<sup>4</sup> Ebd., S. 13.

Zusammenfassung der Ereignisse um das vergangene Verbrechen erhält, ist eher ungewöhnlich.<sup>1</sup>

Unabhängig von solchen Unterschieden haben wir es in allen drei genannten Fällen mit einzelnen sichtbar im Bühnenbild angebrachten Gegenständen zu tun, die an bestimmte vergangene Ereignisse erinnern, welche mindestens einen Todesfall beinhalten. Hierin aber erschöpft sich ihre Aufgabe nicht, denn mit der bloßen Rekonstruktion vergangener Ereignisse geben sich Schicksalsdramen nicht zufrieden. Die vergangenen Todesfälle ziehen innerhalb der Handlung des Stückes weitere Todesfälle nach sich. Auch hierbei spielen die betreffenden Gegenstände eine wichtige Rolle. Welchen Einfluss sie dabei im Detail auf die Ereignisse haben und auf welche Weise sie diesen ausüben, ist eine nicht immer leicht zu beantwortende Frage, der ich mich im Abschnitt *Tödliche Szenenbilder* noch widmen werde. Für den Moment soll die Feststellung genügen, dass die Gegenstände neben dem Verweis auf vergangene auch auf künftige Todesfälle hindeuten.

Hierbei stellt sich nun die Frage, inwieweit dieser Hinweis für das Publikum verständlich ist und worin sein dramaturgischer Nutzen besteht. Für ein Publikum, das mit dem Genre des Schicksalsdramas vertraut ist, dürfte die Andeutung künftiger Todesfälle spätestens ab dem Zeitpunkt durchschaubar sein, an dem ihnen die Geschichte des Gegenstandes offenbart wird. Gerade dieses Publikum hat solche Andeutungen aber insofern nicht nötig, als es aus Erfahrung ohnehin mit weiteren Todesfällen rechnen dürfte. Offen ist aus seiner Sicht nur die Frage, welche Figuren auf welche Weise zu Tode kommen werden. Die erwähnten Gegenstände sind nicht dazu geeignet die späteren Ereignisse so deutlich vorhersehbar zu machen, können aber zumindest Stoff für Spekulationen liefern und so dem Spannungsaufbau dienen. Auch ein Publikum, das mit dem Genre weniger vertraut ist, aber generell Erfahrung mit den dramaturgischen Konventionen besitzt, kann zumindest aus Gegenständen, die sich als Waffe eignen, gewisse Schlüsse ziehen. Dies gilt vor allem für ein Lesepublikum, denn, wie gesagt, werden in Szenenbeschreibungen fast ausschließlich Gegenstände erwähnt, von denen im Folgenden in irgendeiner Weise Gebrauch gemacht wird. Der Leser kann deshalb noch nicht unbedingt davon ausgehen, dass der Gegenstand für einen Mord benutzt wird. Gerade bei einem Messer wie in *Der vierundzwanzigste Februar* wären auch andere Verwendungszwecke denkbar. Eine hohe Wahrscheinlichkeit besteht aber durchaus. Für den Zuschauer im Theater kann es hingegen deutlich schwieriger sein aus einzelnen Gegenständen Rückschlüsse zu ziehen, denn das Bühnenbild bei einer tatsächlichen Aufführung mag

---

<sup>1</sup> Auch in der *Ahnfrau* offenbaren sich aber weite und wichtige Teile der Vorgeschichte erst im Laufe der Handlung, lediglich die Geschichte um den auf der Ahnfrau lastenden Fluch wird im ersten Akt vollständig erzählt.

deutlich reichhaltiger sein, als es die Szenenbeschreibung errahnen lässt. Es hängt hier von der Inszenierung ab, ob es ihm möglich ist zu erraten, welche Teile des Bühnenbildes von signifikanter Bedeutung für die Handlung des Stücks sein könnten und welche bloßer Zierrat sind.

Dass sich von einer im Bühnenbild angebrachten Waffe mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit auf einen späteren Mord schließen lässt, gilt nicht nur für Schicksalsdramen, sondern prinzipiell mindestens für alle ernsten Genres. Allerdings tritt dieser Fall außerhalb des Schicksalsdramas kaum auf. Figuren tragen ihre Waffen gewöhnlich bei sich und hängen sie nicht an Wänden auf. Dieses Ausstellen der Waffe erfolgt im Schicksalsdrama eben deshalb, da die Waffe hier nicht nur einen Zukunftsbezug hat, sondern auch an Vergangenes erinnert. Ohne diesen Verweis auf vergangene Ereignisse wird der Waffe vor der Tat keine ausreichende Bedeutung beigemessen, um ihr eine derart exponierte Stellung zu verleihen.

Gift bzw. vergiftete Gegenstände können sich hingegen einige Zeit sichtbar auf der Bühne befinden, bevor eine Figur sie benutzt. Da sie aber nicht nur auf den Tod verweisen, sondern ihn auch bewirken, werde ich auch sie erst unten im Abschnitt *Tödliche Szenenbilder* behandeln. An dieser Stelle möchte ich lediglich kurz auf eines der wenige Beispiele eingehen, in dem es nicht zu einer solchen tödlichen Wirkung kommt. Die Giftphiole, die Goethes *Faust* in der ersten Szene nach dem Prolog in einem Moment der Lebensmüdigkeit von einem Regal oder Schrank nimmt, ist schon deshalb ein Sonderfall, weil schwer zu beantworten ist, inwiefern man sie überhaupt als Teil des Szenebildes betrachten kann. Als Lesedrama verfügt *Faust* über die üblichen äußerst knappen Regieanweisungen und Szenenbeschreibungen. In diesen wird die Phiole nicht genannt. So erfährt der Leser erst von ihrer Existenz, als Faust sie in seinem Monolog erwähnt: „Ich grüße dich, du einzige Phiole! / Die ich mit Andacht nun herunterhole, / In dir verehr’ ich Menschenwitz und Kunst. / Du Inbegriff der holden Schlummersäfte, / Du Auszug aller tödlich feinen Kräfte, / Erweise deinem Meister deine Gunst.“<sup>1</sup> Der Monologtext muss also nicht nur auf die tödliche Wirkung des Stoffes hinweisen, sondern auch noch die Existenz der Phiole festhalten sowie Fausts eigene Handlungen beschreiben, beides Funktionen, die in Bühnenstücken normalerweise von Regieanweisungen und Szenenbeschreibungen übernommen werden. Unabhängig von allen Fragen der technischen Aufführbarkeit ist anhand solcher Merkmale deutlich zu erkennen, dass der *Faust* nicht für die Bühne konzipiert ist.

---

<sup>1</sup> Goethe: *Faust*. S. 51.

Jedenfalls kann die Phiole erst ab dem Zeitpunkt ihrer Benutzung als Zeichen dienen. Bei einer Aufführung müsste sie sich zwar schon von Beginn der Szene an auf der Bühne befinden, doch für das Lesepublikum existiert sie quasi erst ab dem Moment, in dem Faust sie in die Hand nimmt und über sie spricht. Von da an dient sie, neben all den anderen Bedeutungen, die Faust ihr zuschreibt, als Zeichen der Möglichkeit eines baldigen und eigenmächtigen Todes. So sehr sich die Bedeutung des Giftes im *Faust* in manch anderer Hinsicht von den dramatischen Konventionen entfernt, so sehr entspricht sie ihr doch in diesem wesentlichen Punkt. Auch in anderen Fällen wird der Selbstmord durch Gift geradezu als Akt der Freiheit und Selbstbestimmung dargestellt. Als beispielsweise der Schurke Hinzara in Heydens *Nadine* festgenommen werden soll, wirft er „eine leere Phiole ins Zimmer“ mit den Worten: „Sehr wohl. (Die Häscher ergreifen ihn.) Doch mögt ihr eilen, wenn ihr mich, / Noch lebend führen wollt vor Euren Rath. / Mein Gift wirkt schnell. (Er lacht wild auf.) Ha! Ha! – Es ist vorbei.“<sup>1</sup> Noch bevor man ihn aus dem Raum bringen kann, ist er schon tot. Er hätte auch nur mündlich von seiner Vergiftung berichten können, aber er wirft seinen Feinden die Phiole vor die Füße als ein optisches Zeichen ihrer Machtlosigkeit über ihn. Wichtiger als die Selbstbestimmung ist jedoch der Aspekt der Möglichkeit einer tödlichen Wirkung in sehr unterschiedlichen Situationen. Gift kann jederzeit von jeder Figur genommen werden, absichtlich oder aus Versehen. Das unterscheidet es von Waffen, die eine gewisse Geschicklichkeit sowie einen zielgerichteten Willen erfordern. Gift bzw. ein vergifteter Gegenstand in der Szene eignen sich deshalb besonders, um den Eindruck beständiger Lebensgefahr zu erzeugen. Solange es sich auf der Bühne befindet, erscheint der Tod immer im Bereich des Möglichen und stets nur einen Handgriff, einen absichtlichen oder auch nur einen versehentlichen, entfernt. Wie diese Wirkung im untersuchten Zeitraum dramaturgisch genutzt wird, wird im folgenden Abschnitt behandelt.

### 5.3. Tödliche Szenenbilder

#### 5.3.1. Gift und vergiftete Lebensmittel

Wie gesagt, können sich vergiftete Gegenstände bereits längere Zeit in der Szene befinden, bevor sie benutzt werden. In diesem Fall kann die Spannung dadurch gesteigert werden, dass der Moment der Vergiftung hinausgezögert wird bis zu dem Punkt, an dem dem Publikum fraglich, vielleicht sogar unwahrscheinlich erscheint, dass er noch eintritt. Hieraus kann sich ein komplexes Spiel aus Verschärfung und vermeintlicher Abwendung der Gefahr ergeben.

---

<sup>1</sup> Heyden: *Nadine*. S. 148.

Nehmen wir beispielsweise die zweite Fassung der *Otilie* von Johann Christian Brandes.<sup>1</sup> Hier mischt eine Frau im Zimmer eines Wirtshauses Gift in ein Glas Wasser, das für Otilie bestimmt ist, und stellt es auf einen Tisch. Am Ende des Auftritts überlegt sie es sich anders und will das Glas entfernen, wird jedoch vom Auftreten einer anderen Figur unterbrochen in dem Moment, als sie es vom Tisch nehmen will. Nach einiger Zeit geht die andere Figur wieder. Die Frau nimmt das Glas vom Tisch und geht damit zum Fenster, um es auszuschütten. In gerade diesem Moment tritt wiederum eine andere Figur auf mit einer Nachricht, die die Frau so sehr erschreckt, dass sie darüber ihr Vorhaben vergisst. Sie „setzt in der Bestürzung das Glas wieder auf den Tisch.“<sup>2</sup> Kurz darauf betritt eine größere Anzahl weiterer Figuren den Raum, unter ihnen auch Wachen, die die Frau aus anderen Gründen festnehmen und abführen. Das Glas bleibt auf dem Tisch stehen. Auch Otilie hat das Zimmer betreten, beachtet das Glas aber zunächst gar nicht, sondern bestellt bei einem Diener ein weiteres Glas Wasser. Hier hätte die Gefahr abermals gebannt sein können, doch jemand weist Otilie auf das bereits vorhandene Glas hin. Nun trinkt diese von dem vergifteten Wasser und am Ende des Auftritts leert sie sogar das ganze Glas. Dreimal scheint die Situation also schon fast entschärft, zweimal durch die Giftmischerin selbst und das dritte Mal durch Otilies Unachtsamkeit, bevor das Gift schließlich doch noch seinen ursprünglichen Zweck erfüllt. Hier wird also Spannung erzeugt, indem lange Zeit offen gehalten wird, ob das vergiftete Getränk überhaupt konsumiert werden wird. Es handelt sich um einen vergleichsweise auffälligen Fall dieser Art, aber es gibt durchaus einige weitere Stücke, in denen ähnlich vorgegangen wird, indem zunächst der Eindruck erweckt wird, die Gefahr sei gebannt, um schließlich doch das Schlimmste eintreten zu lassen. In Schenks *Henriette von England* beispielsweise zögert die Titelfigur das ihr gebrachte Getränk zu anzunehmen, weil sie einen Mordanschlag befürchtet, entscheidet sich aber schließlich in einem längeren Monolog doch dazu zu trinken, weil sie ihrer Angst keinen Raum geben möchte.<sup>3</sup> In anderen Fällen wiederum findet keine scheinbare Entschärfung der Gefahr statt und die Dramatiker lassen es dabei bewenden, den vergifteten Gegenstand für einige Zeit auf der Bühne zu zeigen. In Engelmanns *Graf Hugo von Almanko* wird Ida, die Tochter der Titelfigur, von ihrer Bekannten Bianca vergiftet. Das Publikum bekommt dabei zunächst zu sehen, wie Bianca zwei Gläser mit Wein füllt und in eines von ihnen das Gift mischt.<sup>4</sup> Kurz

---

<sup>1</sup> Brandes: *Otilie*. 1791. In der ursprünglichen Druckfassung von 1780 fehlt der im Folgenden beschriebene Teil der Handlung komplett. Stattdessen erdolcht sich Emilie dort selbst, nachdem sie zuvor ihren Ehemann ermordet hat. Siehe Brandes: *Otilie*. 1780. S. 106.

<sup>2</sup> Brandes: *Otilie*. 1791. S. 125.

<sup>3</sup> Schenk: *Henriette von England*. S. 114.

<sup>4</sup> Engelmann: *Graf Hugo von Almanko*. S. 68.

darauf tritt Ida auf und von nun an zieht sich die Szene bis zur Vergiftung einige Zeit hin. Die beiden Figuren unterhalten sich erst ein wenig, bevor sie sich setzen, und unterhalten sich dann eine weitere Textseite lang, bis Bianca ihrem Opfer schließlich mit zitternden Händen das Glas reicht. Ida bemerkt das Zittern und spricht Bianca darauf an. Hierin könnte man vielleicht einen jener Momente sehen, in denen die Entschärfung der Gefahr zum Greifen nahe ist, aber der arglosen Ida liegt letztlich jeder derartige Verdacht fern. Bianca kann sich leicht herausreden, die beiden stoßen an und offenbar trinkt Ida daraufhin, was aber nicht explizit in einer Regieanweisung ausgedrückt wird. Bianca spricht allerdings unhörbar für Ida die Worte „Es ist vollbracht! glühende Rache habe Dank!“<sup>1</sup> beiseite, sodass sich leicht auf diesen Vorgang schließen lässt. Von der Vergiftung des Weins bis zur Vergiftung des Opfers vergeht also einige Zeit, in der das Publikum noch auf Rettung hoffen kann, wenngleich eine solche nicht angedeutet wird. Auch ohne einen solchen Kunstgriff dürfte sich die Szene zur Spannungserzeugung eignen. Der Dramatiker jedenfalls scheint es mit ihr einzig auf diesen Zweck angelegt zu haben. Nach der Vergiftung vergehen noch etwas mehr als zwei Seiten, in denen Ida zunächst weiter trinkt und dann erste Symptome zeigt, sodass jeder Zweifel an der Wirksamkeit des Giftes behoben wird. Daraufhin endet die Szene. Im Gegensatz zu den beiden zuvor genannten Stücken, in denen die vergiftete Figur noch in derselben Szene stirbt, geht Ida am Ende ab. Ihr Tod wird nicht dargestellt, erst zu Beginn des folgenden Aktes, mehr als zwanzig Seiten später, wird dieser Handlungsstrang wieder aufgegriffen und die letzten eventuell noch vorhandenen Hoffnungen auf ihre Rettung zerstört, indem ihr Leichnam gezeigt wird.<sup>2</sup> Der Dichter erzeugt hier also Spannung auf mehrfache Weise: Zunächst zögert er in der Szene die Vergiftung hinaus, dann lässt er noch eine Weile verstreichen, bis er erste Anzeichen ihrer Wirkung zeigt, und schließlich verschiebt er die Darstellung des Endergebnisses auf einen viel späteren Zeitpunkt im nächsten Akt. Die Chance, die Vergiftungsszene zugleich zu einer rührenden, mitleiderregenden oder pathetischen Sterbeszene zu machen, lässt er hingegen ungenutzt.

Ähnliches gilt auch für eine kurz gehaltene Vergiftungsszene in Lauters *Prinz Hugo*, die an dieser Stelle nicht zuletzt deshalb erwähnt werden muss, weil hier das Gift zur Abwechslung einmal nicht in einem Getränk eingenommen wird. Rosalie wird durch einen Kranz vergiftet, den sie für ein Geschenk ihres Geliebten hält, der aber tatsächlich von ihrer Nebenbuhlerin stammt. Von dem Moment, in dem eine Dienerin das in einem Kästchen verstaute Geschenk ins Zimmer Rosalies bringt, bis zu dem Zeitpunkt, in dem Ida den Kranz aufsetzt und sich

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 71.

<sup>2</sup> Ebd., S. 95.



dadurch vergiftet, liegen ca. anderthalb Seiten. Aus dem Kästchen ausgepackt und somit sichtbar wird der Kranz erst eine knappe halbe Seite vor der Vergiftung. Besonders lange lässt der Dramatiker hier also nicht im Ungewissen, ob das Opfer in die Falle gehen wird oder nicht. Nur für kurze Zeit macht er die Todesgefahr in Form des Kranzes zu einem Teil des Szenenbildes, bevor das drohende Übel zur Wirklichkeit wird. Dafür bricht die Szene schon ab, bevor Rosamunde irgendwelche Symptome der Vergiftung zeigt. Über die Wirksamkeit des Gifts lässt Lauter sein Publikum also zunächst völlig im Unklaren, er wechselt zu einer anderen Szene, deren Handlung und Figuren in keinem unmittelbaren Zusammenhang zu dem Giftmord stehen. Erst dann wechselt er wieder ins Haus des Opfers zurück und zeigt dessen Leiche, verzichtet also ebenso wie Engelmann auf eine Sterbeszene. Dass sich diese beiden Szenen in dieser Hinsicht so sehr von den zuvor behandelten unterscheiden, liegt sicher nicht zuletzt daran, dass es sich bei Otilie und Henriette von England um die Haupt- und Titelfiguren des jeweiligen Stückes handelt, während Ida und Rosalie lediglich Nebenfiguren sind. Während die Sterbeszenen Otilies und Henriettes den krönenden Abschluss der Stücke bilden, ist der Tod Idas und Rosalies lediglich eine Etappe der Handlung und findet bereits deutlich vor der Schlusszene statt. Im Fall der Nebenfiguren macht es Sinn, die Vergiftung und die Zurschaustellung der Leiche zu trennen, um so während der dazwischenliegenden Szenen die Spannung des Publikums zu erhöhen. Beim Tod Rosalies lässt sich sogar beobachten, dass die Spannungserzeugung innerhalb der Vergiftungsszene, zu der der Kranz gebraucht wird, deutlich hinter diese Funktion der Aufrechterhaltung der Spannung zwischen den getrennten Szenen zurücktritt. Beim Tod der Hauptfigur, der den Konflikt des Stückes und damit jegliche Spannung ohnehin auf tragische Weise auflöst, wäre eine solche Aufteilung der Szenen hingegen wenig sinnvoll.

Es gibt aber auch Szenen, in denen die betreffenden Figuren tatsächlich vor der tödlichen Vergiftung gerettet werden. In Rümels *Die Rebellen in Ungarn* will der Graf Lopankry den Prinzen und einen seiner Gefolgsleute, die beide bei ihm zu Gast sind, vergiften. In Anwesenheit Zwalinos, der auf der Seite der Rebellen steht und somit ebenfalls ein Feind des Prinzen ist, mischt er hierzu in gleich zwei volle Weinflaschen Gift und „setzt die Flaschen auf den Nebentisch“ in dem Raum, in dem die beiden vermeintlichen Opfer untergebracht werden.<sup>1</sup> Diese treten kurz darauf ein und es entspinnt sich ein Dialog mit den Anwesenden, in dem der Prinz schon bald nach Wein fragt. Lopankry kommt diesem Wunsch umgehend nach, der Prinz setzt sich und sein Gefolgsmann „greift zum Glase“. An dieser Stelle dürfte zumindest der Leser davon ausgehen, dass die Vergiftung unmittelbar bevorsteht, aber aus

---

<sup>1</sup> Rümel: *Rebellen in Ungarn*. S. 63.

dem weiteren Verlauf ergibt sich, dass an dieser Stelle ein anderer, nicht vergifteter Wein genutzt wird, denn kurz darauf fordert der Prinz Lopankry und Zwalino dazu auf, sich zu ihnen zu setzen und mit ihnen zu trinken. Diese kommen der Aufforderung nach. Für den Zuschauer im Theater muss leicht zu erkennen sein, dass in diesem Moment noch keine Gefahr besteht, weil er sehen kann, welche Weinflaschen benutzt werden, aber für den Leser ist diese Stelle aufgrund mangelnder näherer Beschreibungen in den Regieanweisungen zunächst geradezu irreführend. Erst, als alle trinken kann er unter der Annahme, dass Lopankry und Zwalino sich kaum selbst vergiften würden, auf die weiteren Umstände schließen. In anderen Stücken könnte man in einem solchen Fall annehmen, dass der Dramatiker das Lesepublikum durch die Aussparung genauerer Angaben absichtlich im Dunkeln lässt, die Lektüre des gesamten Stückes legt aber schlicht eine gewisse Nachlässigkeit Rümels im Umgang mit Regieanweisungen nahe.

Alle vier Figuren unterhalten sich nun über mehrere Seiten hinweg über den Konflikt mit den Rebellen, wobei Lopankry und Zwalino sich selbstverständlich verstellen. Als der Prinz feststellt, den Rebellenanführer Töckely nicht durch Verrat, sondern nur im offenen Gefecht zu Fall bringen zu wollen, überzeugt dies Zwalino von dessen edler Gesinnung. Unhörbar für die anderen spricht er beiseite: „Der Edle fordert nicht Töckelys Blut. – Ihm schade nicht Lopankrys Gift und Dolch!“<sup>1</sup> Hier findet sich also erstmals eine Rettung des Prinzen angedeutet. Zunächst unternimmt Zwalino allerdings nichts, stattdessen zieht er sich bald darauf gemeinsam mit Lopankry zurück und lässt die Gäste mit den beiden vergifteten Weinflaschen allein. Das Publikum sieht jedoch, dass er bei seinem scheinbaren Abgang lauschend an der Tür zurückbleibt. Nun erst bemerkt der Begleiter des Prinzen die beiden Weinflaschen auf dem Nebentisch. Er schenkt sich daraus ein und will laut Regieanweisung trinken. Zwalino greift an dieser Stelle nicht ein. Stattdessen ist es der Prinz, der ihn im letzten Augenblick rettet: „Du hast genug. Gieb mir dies Glas.“<sup>2</sup> Erst, als der Prinz seinerseits von dem vergifteten Wein trinken will, schreitet Zwalino zur Tat. Er „stürzt eilig vor, schlägt dem Prinzen das Glas aus der Hand und ruft dabei: „Netzt nicht den Mund, dieses Glas enthält Gift!“<sup>3</sup> Lopankry versucht, nachdem er sich von seinem Mitwisser betrogen sieht, die Morde gemeinsam mit anderen Figuren mit roher Gewalt zu begehen, aber durch die Hilfe Zwalinos gelingt es dem Prinzen und seinem Begleiter sie zurückzuschlagen, sodass die Rettung schließlich glückt.

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 67.

<sup>2</sup> Ebd., S. 68.

<sup>3</sup> Ebd., S. 69.

Der Dramatiker lässt in diesem Fall die vergifteten Gegenstände also lange Zeit unbeachtet in der Szene stehen, bevor die Falle schließlich zuschnappt. Sie bleiben in dieser Zeit eine permanent drohende Gefahr. Als diese Gefahr schließlich akut wird, weiß das Publikum zwar, dass Zwalino sich vorgenommen hat den Prinzen zu retten und dass er sich in der Nähe befindet, kann sich aber doch nicht gewiss sein, dass beide Gäste den Mordanschlag lebend überstehen werden. Zunächst einmal hat Zwalino nur die Rettung des Prinzen angekündigt, ob er zugunsten dessen Begleiters ebenfalls eingreifen würde, bleibt ungewiss. Als dieser dazu ansetzt zu trinken, muss das Publikum also durchaus ein tödliches Ende in Betracht ziehen. Auch beim Prinzen lässt der Dramatiker Zwalino bis zum allerletzten Moment mit der Rettung warten, sodass das Publikum auch hier befürchten muss, dass er trotz seiner Nähe nicht mehr rechtzeitig kommen könnte. In beiden Fällen wird die Todesgefahr bildlich dargestellt, allerdings werden diese Bilder im Text nicht genau festgehalten. Sowohl beim Prinzen als auch bei seinem Begleiter lautet die Regieanweisung lediglich „will trinken“, es wird aber offengelassen, wie weit die gestische Darstellung dabei geht. Die Figuren könnten das Glas nur leicht anheben, sie könnten dabei sein es zum Mund zu heben, als sie unterbrochen werden, oder sie könnten es bereits an die Lippen setzen. Dies ist offenbar abermals eines jener Details, das der Dramatiker der Regie bzw. der Fantasie des Lesers überlassen möchte. Der Umstand, dass Zwalino sich gezwungen sieht dem Prinzen das Glas aus der Hand zu schlagen, statt etwa einfach nur den sich hebenden Arm festzuhalten, sowie die Worte „Netzt nicht den Mund“ deuten jedoch darauf hin, dass sich zumindest in seinem Fall das Glas bereits in der Nähe der Lippen befindet. Wir können daher zumindest vermuten, dass der Dramatiker es hier im Hinblick auf das Theaterpublikum darauf angelegt hat, durch optische Mittel kurz hintereinander zwei Spannungshöhepunkte zu erzeugen, und zwar in den Momenten, in denen das Glas jeweils seinen höchsten Punkt und somit seine größte Nähe zum Mund erreicht. Wir können ebenfalls vermuten, dass sich die Schauspieler beim Heben des Glases Zeit lassen, denn während der Prinz dieses zum Mund führt, findet Zwalino immerhin Gelegenheit den Raum zu betreten, zum Prinzen zu gehen und es ihm aus der Hand zu schlagen. Selbst in dieser kleinen Bewegung des Hebens des Glases liegt also noch großes Potential zur Spannungserzeugung, die entsprechende Inszenierung vorausgesetzt.

Der Spannungshöhepunkt besteht hier also in einem Szenenbild, in dem die Annäherung an die Gefahr optisch gut sichtbar und für das Publikum nachvollziehbar jenen kritischen Punkt erreicht hat, in dem entweder die tödliche Vergiftung oder ein rettendes Ereignis eintreten muss. Dies mag auch bei anderen auf der Bühne dargestellten Mordversuchen der Fall sein, aber bei diesen findet sich, mit Ausnahme des Schicksalsdramas, die Gefahr eben nicht so

lange durch einen Gegenstand im Szenenbild repräsentiert und es findet auch keine langsame Annäherung an diese Gefahr statt. Bei Gift ist dies möglich, weil die Gefahr für das Opfer oft nicht wahrnehmbar ist, wohl aber für das Publikum, sofern dieses ihm gegenüber über einen Wissensvorsprung verfügt, indem es etwa den Akt des Giftmischens beobachtet hat. Aus diesem Grund verfügen Giftmorde, versuchte ebenso wie erfolgreiche, über ein besonderes dramaturgisches Potential, die Gefahr, in der das Opfer schwebt, bildlich auszudrücken.

Dieses Potential ist möglicherweise neben der leichten Darstellbarkeit eine der Ursachen dafür, dass die Vergiftung so häufig auf offener Bühne stattfindet. Unter neunzehn Giftmorden, Selbstmorde nicht mitgerechnet, an vergleichsweise zentralen Figuren in den Trauerspielen und Tragödien gibt es nur einen Fall, den des Francesco in Gerstenbergs *Ugolino*, bei dem die betreffende Figur außerhalb der Bühne vergiftet wird. In Francescos Fall wird stattdessen dadurch Spannung erzeugt, dass lange Zeit zweifelhaft scheint, ob er tatsächlich vergiftet wurde, bis er schließlich auf der Bühne stirbt. Allerdings wird auch bei vierzehn der achtzehn Selbstmorde durch Gift in den Trauerspielen und Tragödien die Vergiftung auf der Bühne gezeigt, obwohl hier das erwähnte Potential zur Spannungserzeugung nicht im selben Maße gegeben ist, da die betreffende Figur natürlich über die Beschaffenheit des Giftes Bescheid weiß und der erwähnte Wissensvorsprung des Publikums somit nicht existiert. Zwar kann auch bei Selbstmorden ein gewisses Spiel mit der langsamen Annäherung an das Gift erfolgen und auch hier kann ein Ereignis, eventuell ein bloßer Sinneseindruck wie das Glockenläuten in Goethes *Faust*, den Selbstmord doch noch verhindern. Die Annäherung ist jedoch zielgerichtet, ihr fehlt die Beliebigkeit, die in einigen der behandelten Beispiele die Frage so spannend macht, wann und ob das Opfer den vergifteten Gegenstand bemerken und in seiner Arglosigkeit nach ihm greifen wird.

### 5.3.2. Auratisierte Gegenstände, Geister und Wettereffekte im Schicksalsdrama

Dass ein Szenenbild nicht nur der Inszenierung des Todes dient oder auf den Tod verweist, sondern ihn selbst mitverursacht, kommt vor allem in ernsten romantischen Dramen häufiger vor. In Schicksals- und Schauerdramen erweisen sich die Figuren als leicht beeinflussbar durch die Eindrücke aus ihrer Umgebung. Wettereffekte, gespenstische Schauplätze, Mordwerkzeuge, auf denen der Fluch ihrer Opfer lastet, und Ähnliches treiben sie zu Taten, die sie bei klarem Verstand nicht begehen würden, unter Umständen auch zum Mord. In manchen Fällen könnte man von einer Aura des Todes sprechen, der die betreffende Figur nicht entinnen kann. Sie wird zum willenlosen Vollstrecker eines Schicksals, dass ihr längst vorherbestimmt ist. „Das war eine entsetzliche Nacht, als sich mir die Furchtbarkeit des

Gewitters zu erkennen gab. [...] da war der Himmel ein weites feuriges Meer, da rissen große Donnerschläge Luft und Wolken in Stücke, da sauste es wie Gespenster um die Burg und nahm ganz meinen armen menschlichen Sinn gefangen, da trug ich jenes thörichte Schwert, das wider meinen Willen meine Mutter erschlug“<sup>1</sup>, sagt etwa Tiecks *Karl von Berneck* (1795) über den von ihm begangenen Mord. Er spricht hierin eine ganze Reihe von Faktoren an, die ihn seiner Aussage nach zu seiner Tat getrieben haben. Vor allem das Wetter beschreibt er ausführlich, wobei zu unterscheiden ist zwischen der optischen und der akustischen Wahrnehmung Karls. Die akustische Wirkung scheint zu überwiegen, es ist das Geräusch des Windes, dem Karl einen Einfluss auf seine psychische Verfassung zuschreibt. Die Tat selbst allerdings schiebt er nicht auf die Einflüsse des Wetters, sondern auf sein Schwert. Zu beachten ist hierbei das Prinzip der Steigerung, das seinen Bericht strukturiert. Die Erwähnung der „entsetzlichen Nacht“ und der „Furchtbarkeit des Gewitters“ klingen trotz der starken Wertung noch wie nüchterne Feststellungen im Vergleich zu den Metaphern und Vergleichen, die Karl daraufhin zur Beschreibung des Himmels und der Geräuschkulisse verwendet. Es folgt die erwähnte Behauptung einer Einflussnahme auf seine Psyche bzw. seinen „menschlichen Sinn“ und erst nachdem er all diese Faktoren erwähnt hat, die letztlich nicht mehr als Begleitumstände sind, kommt er zum Kern des Berichts, nämlich zur Tat und ihrer angeblichen Ursache. Es handelt sich hierbei um die Struktur einer Verteidigungsrede. Karl schickt die Beschreibung mildernder Umstände voraus, damit das Geständnis seiner Tat am Ende weniger schockierend und leichter nachvollziehbar wirkt. Es ist nun die Frage, wie seine Behauptungen bezüglich des Einflusses externer Faktoren auf seine Tat unter Berücksichtigung dieses Umstandes zu betrachten sind. Will Karl nur die Schuld von sich schieben, war er tatsächlich vorübergehend nicht zurechnungsfähig oder geht die Macht des Schwertes sogar über die eines rein psychologisch erklärbaren Phänomens hinaus und bestimmte die Handlungen seines Trägers gegen seinen Willen?

Eine eindeutige Antwort auf diese Fragen lässt sich auch durch eine eingehendere Untersuchung der betreffenden Szenen nicht finden, aber es lassen sich durchaus einige Indizien feststellen, die für Karls Version der Geschichte sprechen. Betrachten wir zunächst die Szene, in der Karl an das verhängnisvolle Schwert kommt. Er befindet sich mit seinem Knappen Conrad in der Rüstkammer auf der Suche nach einer Waffe, mit der er aus weitläufigen Gründen den Geliebten seiner Mutter zum Kampf fordern will. Die äußerst knappen Regieanweisungen verraten nichts über das Szenenbild.<sup>2</sup> Immerhin erfährt man aus

---

<sup>1</sup>Tieck: *Karl von Berneck*. S. 96.

<sup>2</sup> Laut Tiecks eigener Aussage handelt es sich beim *Karl von Berneck* um ein Stück, das er „ohne alle Absicht auf die Bühne, zu [s]einer eigenen Lust ausgeführt“ hat. Siehe ders.: *Schriften*. Fünfter Band. Berlin 1829. S.

dem Dialogtext von den Geräuschen des draußen bereits tobenden Gewitters. Interessant ist hierbei die Deutung, die Conrad dem Gewitter gibt: „Es ist die Stimme des Herrn selbst, die dann über die Wolken hinfährt, und die arme zitternde Welt in banger Erwartung festhält; seht, Bäume, Wälder und Felsen fürchten sich, warum sollte es dem Menschen nicht ziemen?“<sup>1</sup> Grob zusammengefasst ist das Gewitter demnach also als göttliche Ankündigung von Unheil zu verstehen. Noch wichtiger aber ist die Information, die Conrad über das Schwert liefert, das Karl sich ausgesucht hat und von dem der Leser ebenfalls nur durch den Dialogtext erfährt: „Aber so muß ich Euch denn sagen, es ist dasselbe Schwert, mit dem Ulfo seinen Bruder erschlug. – Ihr wißt doch die Geschichte? [...] Und darum ist es ein ruchloser Stahl und zu keinem edlen Werke brauchbar.“<sup>2</sup> Karls Antwort hierauf fällt prophetischer aus, als er es zu diesem Zeitpunkt ahnen dürfte: „Laß ihn, er soll geadelt werden, ich will das Bruderblut mit dem Blut eines Mörders und Ehebrechers abwaschen. – Zu welchen seltsamen und widersprechenden Endzwecken sich ein todes Werkzeug muß gebrauchen lassen! So ist es auch vielleicht mit dem Menschen. Die dunkle Bestimmung geht hinter uns, und wir nehmen es nicht wahr, wie sie uns vor sich hintreibt“<sup>3</sup>. Dass er selbst nur ein Werkzeug jener Bestimmung sein könnte, ist in diesen Sätzen bereits angedacht, aber dass diese Bestimmung mit dem Schwert verbunden ist und somit eher er das Werkzeug des Schwertes sein könnte als umgekehrt, auf diesen Gedanken kommt Karl hier noch nicht.

In der folgenden Mordszene betritt Karl ein „finstres Gemach, im Hintergrunde eine Thür, zu der einige Stufen führen.“<sup>4</sup> Hinter dieser Tür liegt das Schlafzimmer seiner Mutter. Neben der knappen Szenenbeschreibung verrät eine spätere Regieanweisung: „Das Gewitter zieht nach und nach näher, Donner und Blitz, er geht umher das Schwert unterm Arm und setzt sich auf die Stufen vor dem Schlafgemach nieder.“<sup>5</sup> In dieser Szene legt der Dichter offensichtlich etwas mehr Wert darauf dem Leser einen zumindest groben Eindruck von dem Anblick zu geben, der sich auf der imaginären Bühne bietet. Die optischen Mittel scheinen ihm für ihre Wirkung wichtig zu sein. Man beachte etwa, dass die herrschende Finsternis erwähnt wird, die nicht nur zur düsteren Stimmung beiträgt, sondern auch geeignet ist den Effekt der Blitze

---

XXXIX. Es wurde erstmals veröffentlicht als Abschluss des dritten Bandes der von Tieck herausgegebenen Volksmärchen im Jahr 1797. Schon hieraus dürfte sich erklären, weshalb das Stück sich nicht nach den für Bühnenstücke geltenden Konventionen hinsichtlich Szenenbeschreibungen und Regieanweisungen richtet. Tieck zeigt sich allerdings auch in vielen seiner übrigen Stücke nicht als Freund dieser Konventionen. Die dramaturgischen und poetologischen Gründe hierfür können an dieser Stelle leider nicht behandelt werden.

<sup>1</sup> Tieck: Karl von Berneck. S. 84.

<sup>2</sup> Ebd., S. 88.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Ebd., S. 89.

<sup>5</sup> Ebd., S. 90.

zu verstärken. Der Mord am Geliebten der Mutter wird anschließend auf offener Bühne gezeigt, der Mord an der Mutter geschieht verdeckt hinter der Szene in ihrem Schlafzimmer. Als Karl wieder aus dem Zimmer kommt, „stößt [er] das Schwert gegen die Erde, daß es in Stücke springt“ und sagt zu dem eben eingetretenen Conrad: „Das verdammte Schwert! – O Du hattest wohl Recht, Conrad! [...] Hörst du den Donner? – Gott spricht zu mir, jetzt fürchte ich ihn!“ Er flieht daraufhin und Conrad folgt ihm, doch die Szene ist damit noch nicht geschlossen, denn „stillschweigend schleicht das Gespenst des Greises herein, nimmt die Stücke des zerbrochenen Schwertes auf und entfernt sich.“<sup>1</sup> Gemeint ist hiermit der Geist des zuvor erwähnten Brudermörders.

Dass hier tatsächlich übernatürliche Kräfte am Werke sind, lässt sich spätestens ab diesem Moment nicht mehr bestreiten. Dies bedeutet zwar nicht zwangsweise, dass diese Mächte allein Karl zu seiner Tat veranlasst haben, aber der Verdacht ist naheliegend, dass er sich zumindest bis zu einem gewissen Grad unter ihrem Einfluss befindet. Tieck selbst versteht diese übernatürliche Macht als die Macht des Schicksals: „Schon in der kleinen bürgerlichen Tragödie „der Abschied“<sup>2</sup> [...] war an ein Bild, ein Messer, selbst an einen Apfel etwas Verhängnißvolles geknüpft, was durch die Erfüllung der Vorahnung zum Orakel-mäßigen erhoben, eine tragische Wirkung hervorbringen sollte. Im *Karl Berneck* ist (soviel ich weiß) damals in Deutschland der erste Versuch gemacht worden, das Schicksal auf diese Weise einzuführen. Ein Geist, welcher durch die Erfüllung eines seltsamen Orakels erlöst werden soll, eine alte Schuld des Hauses, die durch ein neues Verbrechen [...] gereinigt werden muß, [...] das Gespenst einer unversöhnlichen Mutter, alles in Liebe und Haß, bis auf ein Schwerdt selbst, das schon zu einem Verbrechen gebraucht wurde, muß, ohne daß es geändert werden kann, ohne daß die handelnden Personen es wissen, einer höheren Macht dienen. Wie sehr dieses Schicksal von jenem der griechischen Tragödie verschieden war, sah ich auch damals schon ein, ich wollte aber vorsätzlich das Gespenstische an die Stelle des Geistigen unterschieben.“<sup>3</sup> Hierbei muss berücksichtigt werden, dass das Stück in den 1790ern entstanden ist, diese Aussage jedoch aus der Gesamtausgabe der Schriften Tiecks aus dem Jahr 1829 stammt und damit aus einer Zeit, zu der die etwa zwei Jahrzehnte währende Mode des Schicksalsdramas bereits ihrem Ende nahe ist. Tieck inszeniert sich hier als einen Dichter, der nicht nur der Mode, sondern auch deren Kritik um Jahrzehnte voraus war. Dennoch ist seiner Aussage ein gewisser Wahrheitsgehalt nicht abzusprechen. *Karl von Berneck* enthält

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 94.

<sup>2</sup> Es handelt sich hierbei um ein Stück Tiecks, dass in der hier verwendeten Gesamtausgabe seiner Schriften aus dem Jahr 1829 im selben Band enthalten ist wie *Karl von Berneck*.

<sup>3</sup> Tieck: Schriften. Bd. 11. S. XXXVIII-XXXIX.

viele Elemente späterer romantischer Schicksalsdramen in geradezu exemplarischer Form, über ein Jahrzehnt vor Werners *Der vierundzwanzigste Februar* das noch heute als das Stück gilt, welches das Genre begründet oder zumindest die Mode des Schicksalsdramas ausgelöst hat.<sup>1</sup> Tatsächlich treten diese Geister, Gewitter und verhängnisvollen Gegenstände in vielen Schicksalsdramen auf, aber in kaum einem anderen Stück derart gebündelt wie hier. Spätere Vertreter des Genres konzentrieren sich eher auf einzelne dieser Elemente, *Der vierundzwanzigste Februar* etwa auf das Messer an der Wand, legen dafür aber mehr Wert darauf diese Elemente entsprechend in Szene zu setzen, als Tieck dies in seinem nicht zur Aufführung bestimmten Stück tut. Der Grund, weshalb *Karl von Berneck* hier dennoch als Beispiel verwendet wird, obgleich andere Stücke mehr Wert auf die Gestaltung des Szenenbildes legen, liegt neben der erwähnten Bündelung typischer Elemente darin, dass hier vieles in den Dialogtexten explizit ausgesprochen wird, was sich in anderen Stücken nur angedeutet findet, vielleicht gerade deshalb, weil das Stück die Frage der Inszenierung der optischen Zeichen in den Regieanweisungen und Szenenbeschreibungen vernachlässigt oder auch weil es noch kein mit dem Genre vertrautes Publikum voraussetzen kann. Die Inszenierung wurde größtenteils schon im Abschnitt *Auf den Tod verweisende Szenenbilder* anhand anderer Beispiele behandelt. Tiecks Stück hingegen liefert explizite Aussagen darüber, wie die dort untersuchten Elemente im Hinblick auf ihre kausale Verknüpfung mit den Todesfällen innerhalb der Handlung des Stückes zu deuten sind.

Nach Tiecks eigener Aussage ist letztlich alles in seinem Stück, jede Figur und jeder Gegenstand, nur das Werkzeug einer übergeordneten Schicksalsmacht. Dies mag vielleicht die Intention des Dichters wie auch anderer in diesem Genre tätiger Dramatiker gewesen sein, in den Stücken selbst stellt sich dies aber nicht immer so dar. Das Publikum sieht hier keine alles durchdringende und lenkende Macht, die alles nach einem höheren Plan ordnen würde. Es nimmt nur wahr, wie die genannten einzelnen Elemente wie beispielsweise der Anblick einer Waffe eine Figur in einen Zustand versetzen, der dem Wahnsinn zumindest ähnlich ist und in dem sie furchtbare Taten vollbringt. Nicht umsonst mussten sich die sogenannten Schicksalsdichter viel Kritik und Spott gefallen lassen, in theoretischen Schriften<sup>2</sup> ebenso wie

---

<sup>1</sup> Siehe etwa Kraft, Herbert: *Das Schicksalsdrama. Interpretation und Kritik einer literarischen Reihe*. Tübingen 1974. S. 63: „Zacharias Werners Drama »Der vierundzwanzigste Februar« [...] hat das romantische Schicksalsdrama als >Gattung< begründet [...]“. Laut Susanne Balhar beginnt die Mode des Schicksalsdramas im Jahr 1810, dem Jahr der Erstaufführung des Stückes Werners, das laut ihr als „Prototyp“ des romantischen Schicksalsdramas gilt“. Siehe Balhar, Susanne: *Das Schicksalsdrama im 19. Jahrhundert. Variationen eines romantischen Modells*. München 2004. S. 47/48. Tiecks Stück scheint hingegen ohne Nachahmer geblieben zu sein.

<sup>2</sup> Zur zeitgenössischen theoretischen Kritik vgl. Balhar, S. 55-61. Als typische Kritikpunkte Am Schicksalsdrama führt Balhar unter anderem die Passivität der Hauptfiguren sowie die Willkür der Schicksalsmacht an.



durch Parodien wie etwa Platens *Die verhängnisvolle Gabel*. Die Stücke selbst liefern nämlich keinen theoretischen Unterbau für Wirken und Existenz einer Schicksalsmacht, wie sie unter anderem Tieck vorschwebt. Der Mangel an Erklärbarkeit des Wesens und der Wirkungsweise dieser Schicksalsmacht zieht sich so deutlich durch das gesamte Genre des Schicksalsdramas, dass er in der heutigen Forschungsliteratur zum Teil als ein definitorisches Merkmal betrachtet wird: „Mit dem Begriff „Schicksalstragödie“ bzw. „Schicksalsdrama“ im engeren Sinne ist also ein Dramentypus gemeint, der nicht Charaktere, sondern ‚Schicksal‘ zeigt, das entweder von den Figuren als übermächtig empfunden wird oder dem Handeln der Personen Grenzen setzt, ohne daß dieser Vorgang klar erfaßt werden kann.“<sup>1</sup> Ohne einen theoretischen Unterbau bleibt die Interpretation der Handlungsmotive aber auf einen simplen Kausalzusammenhang zwischen den sichtbaren Zeichen und den Handlungen der ihrer Wirkung ausgesetzten Figur beschränkt. Selbst Karl in Tiecks eigenem Stück sucht die Schuld seiner Tat nicht beim Schicksal, sondern weist auf den nächstbesten Gegenstand, nämlich das Schwert in seiner Hand. Aus Sicht des Publikums ist es da nur naheliegend ähnliche Schlüsse zu ziehen und in den ihm präsentierten Morden nicht mehr als die eventuell magisch erscheinende Wirkung eines einzelnen Gegenstandes zu sehen. Dieser Eindruck scheint von Seiten der Dramatiker auch nicht unbedingt unerwünscht zu sein. Tieck gibt in der oben zitierten Passage unumwunden zu, dass der Schein des Verhängnisvollen, der an die Gegenstände geknüpft ist, sowie die gespenstische Wirkung beabsichtigt sind, nur bleibt er dabei die Erklärung schuldig, wie Spuk und Schicksal miteinander zu vereinbaren sind. Es ist nicht so, dass die Reduzierung der übernatürlichen Einflüsse in den Stücken auf einfache, unmittelbare Kausalzusammenhänge lediglich als Resultat des Scheiterns der dramaturgischen Vermittlung der Schicksalsidee zu sehen ist. Vielmehr klaffen theoretischer Anspruch<sup>2</sup> und dramaturgische Praxis im Fall des Schicksalsdramas manchmal weit auseinander.

In Schicksalsdramen entsteht also der Eindruck, dass Figuren durch Gegenstände, Wetterphänomene und Geistererscheinungen beeinflusst werden auf eine Weise, die zumindest in manchen Fällen die Grenzen des rein psychologisch Erklärbaren überschreitet. Gerade die Gegenstände, die sich im Gegensatz zu den Geistern und Blitzen oft über einen längeren Zeitraum hinweg sichtbar auf der Bühne befinden, scheint etwas „Verhängnißvolles“, wie Tieck schreibt, zu umgeben, eine Aura des Unheils, die früher oder

---

<sup>1</sup> Balhar, S. 48.

<sup>2</sup> Dass dieser Anspruch von den Dichtern zum Teil durchaus sehr ernst genommen wurde, belegt unter anderem Müllners Nachwort im Erstdruck von *Die Albaneserin*, in dem er sich gegen die „antifatalistischen Theaterbriefler“ wehrt. Siehe Müllner: *Die Albaneserin*. S. 247-255.

später alles ins Verderben reißt, was sich in der Umgebung des Gegenstandes befindet. Wie bereits im Abschnitt *Auf den Tod verweisende Szenenbilder* festgestellt wurde, kann ein solcher Eindruck dem Publikum nicht allein über optische Zeichen vermittelt werden. Hierzu werden Dialoge benötigt, in denen die Vergangenheit des betreffenden Gegenstandes beleuchtet wird. Hinzu kommt in manchen Fällen die Andeutung einer notwendigen Kontinuität, durch die der Gegenstand für immer oder bis zu einem bestimmten in der Zukunft liegenden Zeitpunkt, etwa bis zur Erfüllung eines Fluchs, stets nur Ereignisse bewirken kann, die in gewisser Hinsicht analog zu denen sind, mit denen er bereits verknüpft ist. Im *Karl von Berneck* ist diese Andeutung unter anderem durch den Satz Conrads gegeben: „Und darum ist es ein ruchloser Stahl und zu keinem edlen Werke brauchbar.“ Ein späteres, an Schicksalsdramen gewöhntes Publikum muss allerdings nicht unbedingt an eine solche Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart erinnert werden, da es sich dabei um eine grundlegende Prämisse aller Schicksalsdramen handelt. So speist sich die unheilvolle Aura des Gegenstandes aus den Erzählungen vergangener Gewalttaten, mit denen er in Verbindung steht, als wäre er durch diese Taten geradezu mit Gewalt aufgeladen worden, die er nun an seine Umgebung und die in ihr befindlichen Figuren wieder abgibt. Eine Auratisierung von Gegenständen ist im Allgemeinen keine Spezialität von Schicksalsdramen, sie tritt beispielsweise auch in komischen Dramen auf, die von Zauberei handeln.<sup>1</sup> Eine tödliche Aura jedoch wird ihnen nur in diesem Genre verliehen und natürlich in Stücken wie Platens *Die verhängnisvolle Gabel*, die das Schicksalsdrama im Allgemeinen und dieses herausragende Merkmal im Besonderen parodieren.

Ähnliches gilt für Geistererscheinungen. In den seltenen Fällen, in denen Geister außerhalb des Schicksalsdramas auftreten, haben sie nicht unbedingt die tödliche Bedeutung wie in der *Ahnfrau*, in Heines *William Ratcliffe* oder eben in Tiecks *Karl von Berneck*. In Friedrich August Diecks *Carl Stellheim und Lotte von Rosensee* haben wir sogar den Fall, dass ein Geist durch sein Auftreten einen möglichen Mord verhindert.<sup>2</sup> Es ist im untersuchten Zeitraum also keineswegs eine dramaturgische Norm, dass das Erscheinen eines Geistes stets Unheil bewirken müsste. Zwar beinhaltet eine Geistererscheinung notwendigerweise immer einen Verweis auf Tod und Sterblichkeit, aber ihre tödliche Aura bekommen auch die Geister in den Schicksalsdramen erst durch die in den Dialogen vermittelte Vorgeschichte. Dass die Gefährlichkeit der Schicksalsdramengeister darüber hinaus in irgendeiner Weise an ihrem Aussehen abzulesen wäre, ist in den Texten in keiner Weise angedeutet. Überhaupt erfahren

---

<sup>1</sup> Als Beispiel hierfür können manche Stücke Ferdinand Raimunds dienen. *Die unheilbringende Krone* nennt den betreffenden Gegenstand bereits im Titel.

<sup>2</sup> Dieser Fall wird unten im Kapitel *Figuren* näher beleuchtet. Siehe unten, S. 428.

wir über ihr Äußeres sehr wenig. Von der Ahnfrau wissen wir nur, dass sie Bertha, der jungen Tochter des Grafen, „an Gestalt ganz ähnlich, und in der Kleidung nur durch einen wallenden Schleyer unterschieden“<sup>1</sup> ist, bei den Geistern im *William Ratcliff* handelt es sich um „neblichte Gestalten“<sup>2</sup> und im *Karl von Berneck* tritt das Gespenst in der Gestalt eines Greises auf. Diese Knappheit der Beschreibung ist auch außerhalb von Schicksalsdramen der Regelfall. Mit wenigen Ausnahmen wie den oben erwähnten Gerippen in Klingers *Prinz Seiden-Wurm der Reformator* oder eben Heines Nebelgestalten scheinen die Geister schlicht über keine außergewöhnlichen äußerlichen Merkmale zu verfügen, sondern wie normale Menschen auszusehen. Sofern sich die Regie nicht selbst entsprechende optische Zeichen einfallen lässt, müssen die Zuschauer offenbar aus dem Kontext und ihrem Verhalten schließen, dass es sich überhaupt um Geister handelt.

Die Ahnfrau etwa starrt den Grafen laut Regieanweisung „mit weitgeöffneten, todtten Augen“<sup>3</sup> an. Hier wäre sogar ein optisches Merkmal vorhanden, allerdings ein in der Aufführung völlig unbrauchbares, denn „todte Augen“ sind auf der Bühne schlicht nicht darstellbar. Selbst wenn man wüsste, was der Dichter sich hierunter vorstellt, und über die nötigen Mittel verfügte dies umzusetzen, wäre damit nicht viel gewonnen, denn der Großteil des Theaterpublikums dürfte schlicht zu weit entfernt sein, um solche Details wahrnehmen zu können, zumal die Ahnfrau nicht einmal in Richtung des Publikums blickt, sondern eben auf den Grafen. So beflügelt diese Anmerkung allenfalls die Fantasie des Lesers. Der Umstand, dass die Ahnfrau nur dasteht und den Grafen anstarrt, ohne zu sprechen, dürfte hingegen auch den Zuschauern vermitteln, dass mit dieser Figur etwas Ungewöhnliches vorgeht. Zudem lässt Grillparzer, der sich der mangelnden Sichtbarkeit der Augen sehr wohl bewusst zu sein scheint, den Grafen ausführlich über den Blick berichten, der ihn trifft, sodass sich das Theaterpublikum zumindest vorstellen kann, was es nicht sieht. Des Weiteren wird der Auftritt der Ahnfrau durch optische und akustische Effekte unterstützt: „Die Uhr schlägt die achte Stunde. Bey dem letzten Schlage verlöschen die Lichter; ein Windstoß streift durch's Gemach; der Sturm heult von aussen, und unter seltsamen Geräusche erscheint die Ahnfrau“<sup>4</sup>. Der an die Geistererscheinung anschließende Dialog zwischen dem Grafen, seiner Tochter und dem Kastellan stellt schließlich klar, dass es sich dabei nicht um Bertha handelt und auch sonst kein Mensch den Raum betreten hat, sodass den Figuren als einzige Erklärung die Ahnfrau übrig bleibt, deren Geschichte dem Publikum nun durch den Kastellan nachgeliefert wird.

---

<sup>1</sup> Grillparzer: Ahnfrau. S. 12.

<sup>2</sup> Heine: William Ratcliff. S. 35.

<sup>3</sup> Grillparzer: Ahnfrau. S. 12.

<sup>4</sup> Ebd.

Auch hier wird die unheimliche Stimmung noch einmal durch Geräusche unterstützt, man hört ein „[e]ntferntes Getöse“<sup>1</sup>, das allerdings, wie sich später herausstellt, von einer anderen Figur und nicht von der Ahnfrau stammt. Alles in allem wird also ein großer Aufwand betrieben, um der Ahnfrau eine schauerliche Wirkung zu verleihen, die ihr Äußeres für sich betrachtet offenbar nicht oder zumindest nur auf den Grafen, nicht aber auf die Zuschauer hat. Da Geistererscheinungen ebenso wie an der Wand hängende Gegenstände in hohem Maße interpretationsbedürftig sind, kann also auch ihr Anblick im Szenenbild die beabsichtigte Wirkung nur unter Zuhilfenahme diverser anderer Mittel, in erster Linie der Dialoge, entfalten.

Dies gilt allerdings nicht so sehr für die Wirkung auf die Leserschaft. Wie schon die „todten Augen“ der Ahnfrau gezeigt haben, kann der Dramatiker das Aussehen für seine Leser mit Details ausschmücken, die auf der Bühne wirkungslos wären. Er kann ihnen sogar eine Gestalt verleihen, die bei einer Aufführung kaum überzeugend darstellbar wäre, wie die erwähnten Gerippe bei Klinger und die Nebelgestalten bei Heine. Sobald er sich von den Erfordernissen der Bühne abwendet, verfügt der Dramatiker über ganz andere Möglichkeiten das Aussehen seiner Geister unheimlich bis erschreckend zu gestalten. Aber selbst, wenn er dies nicht tut, sind sie für den Leser nicht im selben Maße interpretationsbedürftig wie für den Zuschauer, solange in der betreffenden Regieanweisung festgehalten wird, dass es sich um einen Geist handelt. So spricht die oben zitierte Regieanweisung aus *Karl von Berneck* etwa ausdrücklich vom „Gespenst des Greises“, was sämtliche Spekulationen darüber, ob es sich bei der Erscheinung um einen gewöhnlichen Menschen handeln könnte, von vornherein ausschließt, dafür aber dem Lesers jeden Freiraum lässt sich dieses Gespenst so fürchterlich vorzustellen wie er möchte, da ansonsten nichts über sein Aussehen ausgesagt wird.

Aus einem Dialog im zweiten Akt erfahren wir aber zumindest gerüchteweise, wie das Gespenst aussehen könnte: „Das Gespenst trägt einen langen Bart und hält einen Stab in der Hand [...]. Manchmal trägt es sich mit Geräthschaften des Schlosses und schollert mit weiten Schuhen auf den langen Gängen: es sieht aus einem Fenster der Burg und zieht vor jedem, der vorüber geht und es nicht kennt, eine weiße Kappe ehrbar ab; aber jedermann, den es so grüßt, muß noch in demselben Jahr sterben.“<sup>2</sup> Ob das später auftretende „Gespenst des Greises“ tatsächlich dieser Beschreibung entspricht, wissen wir allerdings nicht, die kurz auf den zitierten Dialog folgende erste Geistererscheinung wird lediglich als eine „kleine weiße Gestalt“ beschrieben.<sup>3</sup> Von den ihr zugeschriebenen äußeren Merkmalen ist also wenig zu

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 22.

<sup>2</sup> Tieck: *Karl von Berneck*. S. 39.

<sup>3</sup> Ebd., S. 49.

erkennen, aber zumindest ihr Verhalten scheint zutreffend, denn sie „grüßt demüthig“ eine in der Szene anwesende Figur. Diese Figur stirbt später tatsächlich. Nur durch den obigen Dialog kann das Publikum einen Zusammenhang zwischen diesem Todesfall und der Geistererscheinung herstellen.

Es ist nicht immer so, dass die tödliche Wirkung eines Geistes explizit ausgesprochen werden muss. Die Tödlichkeit der Ahnfrau etwa kann das Publikum selbst beobachten, denn es wird zum Zeugen des Todes Jaromirs, unmittelbar nachdem dieser sie berührt hat. Aber auch in solchen Fällen kommt die tödliche Wirkung der Geister nicht überraschend, sondern wird vorbereitet durch Erzählungen, die sich entweder, wie bei Tieck, auf bereits geschehene Todesfälle stützen oder die den Geistern ein Motiv für ihre späteren Taten liefern, wie der Fluch, der auf der Ahnfrau lastet und der erst durch den Tod des letzten Nachkommen gelöst werden kann. Manchmal aber sind diese Motive sehr verworren oder nur in Andeutungen vorhanden. Im *Karl von Berneck* etwa wissen wir, dass der Geist des Greises durch den Brudermord ebenfalls mit einem Fluch beladen ist, aber wir wissen nicht, was ihm die Todesfälle, die er bewirkt, letztendlich nutzen. Insbesondere der Zusammenhang zwischen ihm und den Morden Karls an seiner Mutter und ihrem Liebhaber ist dunkel. Wir wissen, dass es das Schwert des Greises ist, mit dem die Taten ausgeführt werden, aber nicht, inwiefern der Geist selbst zu ihnen beiträgt. Ähnliches gilt für die Nebelgestalten in *William Ratcliff*. Am Ende des Stückes sterben drei Figuren. Die Geister hätten eventuell einen Grund sich an einer von ihnen zu rächen, aber was ihnen der Tod der beiden anderen nutzen könnte, ist schleierhaft. Trotz gewissen Andeutungen in den Dialogen versteht sich die Verbindung zwischen den Geistern und den Todesfällen in diesen Beispielen nicht von selbst. Sie wird jedoch suggeriert durch die zeitliche und räumliche Nähe. Der Greis erscheint, kurz nachdem Karl die Morde begangen hat, und nimmt sogar die Tatwaffe an sich. Die beiden Nebelgeister erscheinen, unmittelbar nachdem William Ratcliff hinter der Szene Selbstmord begangen hat, „stürzen sich hastig in die Arme, halten sich festumschlungen, und verschwinden.“<sup>1</sup> In beiden Fällen ist es schwer zu erklären, wie diese Gesten zu deuten sind. Unstrittig scheint jedoch, dass die Geister durch ihr Verhalten auf die Todesfälle reagieren, dass diese somit für sie bedeutend und sie in irgendeiner Weise mit ihnen verbunden sind. Die Verbindung zwischen Todesfällen und Geistererscheinungen wird hier also nicht zuletzt durch optische Zeichen vermittelt, aber Ort und Zeit des Auftretens ist hierfür wichtiger als das Aussehen der Geister und sogar wichtiger als ihr Verhalten, das in den beiden Beispielen eher kryptisch ausfällt.

---

<sup>1</sup> Heine: William Ratcliff. S. 66.

Im Vergleich zu auratisierten Gegenständen und Geistererscheinungen spielen Wetterphänomene in der Regel eine untergeordnete Rolle. Unter den untersuchten Dramen ist *Karl von Berneck* das einzige, in dem ein kausaler Zusammenhang zwischen ihnen und einer Mordtat unterstellt wird. Ansonsten werden sie vor allem zur Unterstützung der unheilvollen Stimmung eingesetzt. Verbindungen werden auch hierbei schlicht durch den Zeitpunkt des Auftretens der Wetterphänomene suggeriert. Wenn etwa im Moment des Erscheinens der Ahnfrau das Heulen des Sturms zu hören ist, so wird die unheimliche Wirkung des Wetters mit der des Geistes verknüpft. Der Wettereffekt dient als Vorbote des Unheils, das von der Figur ausgeht, deren Auftritt er begleitet. Während im *Karl von Berneck* die unheilverkündende Funktion des Gewitters durch den Knappen Conrad erläutert wird, verzichten spätere Schicksalsdramen in der Regel auf solche Erklärungen. Man scheint davon auszugehen, dass das Publikum diese Verbindung, sei es bewusst oder unbewusst, von selbst herstellt. Auffällig ist dabei, dass deutlich häufiger akustische als optische Effekte eingesetzt werden, was daran liegen dürfte, dass diese wesentlich einfacher zu erzeugen sind. Die hierzu verwendeten Donner- und Windmaschinen sind technisch nicht sonderlich anspruchsvoll.<sup>1</sup> Unter den optischen Effekten ist der Blitz der beliebteste. Die Technik zu seiner Erzeugung ist kompliziert und aufwendig. „Man ahmt ihn nach durch Blitzpulver, aus Maschinen (Blitzfackeln) geschleudert (Schleudermaschinen) oder geblasen (Blasmaschinen), und es geschieht dieses Blitzen entweder hinter den Coulissen oder hinter einem Gewitterprospekte. In diesem, einem ganz dunkel gehaltenen, und mit düstern Wolken bemalten Vorhänge sind die geschlängelten und zackigen Strahlen des Blitzes ausgeschnitten und mit starker Gaze, besser mit transparentem Mousselin, und die Wolkencontouren [...] mit Marly (dünner Gaze) hinterlegt, die sich [...] durch die plötzlich erzeugten Flammen der Blitzmaschinen hinter ihm, erhellen.“<sup>2</sup> Der umfangreiche Artikel zum Thema *Blitz* im *Theater-Lexikon*, aus dem dieser Ausschnitt stammt, enthält Beschreibungen der Maschinen und ihrer Handhabung, erwägt Vor- und Nachteile zweier verschiedener Blitzpulver und erwähnt einige unangenehme Nebenwirkungen, die mit der Verwendung bestimmter Methoden einhergehen können, wie z.B. einen „unangenehmen brandigen Geruch“, den „klebrigen, die Kleider verderbenden Kolophonium-Staub“, der bei Verwendung des minderwertigen Blitzpulvers über die Bühne verstreut wird, und die hohen Kosten, die mit Verwendung des hochwertigen Pulvers verbunden sind. Der Artikel verschafft einen guten Eindruck davon, mit wie vielen Schwierigkeiten die Erzeugung eines Blitzes im untersuchten Zeitraum verbunden ist, und

---

<sup>1</sup> Beschreibungen dieser Maschinen finden sich im *Theater-Lexikon*, S. 326/327, 1132.

<sup>2</sup> *Theater-Lexikon*. S. 164/165.

dabei findet sich die Gefahr, die mit der Erzeugung offener Flammen in der Nähe eines Vorhangs stets verbunden ist, in ihm noch nicht einmal erwähnt. Angesichts dieser Umstände ist es verständlich, dass die Dramatiker sich stellenweise lieber mit bloßen Donnergeräuschen zufriedengeben. Dennoch ist der Blitz ein beliebter Effekt, und zwar auch in anderen Genres, aber im Schicksalsdrama sogar so sehr, dass seine teils exzessive Nutzung als ein Markenzeichen des Genres angesehen wird. So findet sich in der Schicksalsdramenparodie *Eumenides Döster* von Anton Richter die folgende Anmerkung:

„Die Deutlichkeit schien zu verlangen, daß das hie und da einfallende Gewitter näher bestimmt würde, welches so geschehen ist:

- 1) Ordinäres Gewitter.
- 2) Mittelblitz und Mitteldonner.
- 3) Hauptdonner und Hauptblitz.“<sup>1</sup>

Der Blitz erscheint hier als ein so häufiges und vielfältiges Phänomen, dass eine Typisierung nötig wird. In den Textfassungen ernsthafter Schicksalsdramen lassen sich solche Differenzierungen nicht beobachten. Der oben zitierte Lexikoneintrag lässt jedoch erkennen, dass es mehrere Möglichkeiten zur Erzeugung eines Blitzes gab, die zu verschiedenen Ergebnissen führen konnten. Richters parodistische Unterscheidung mag sich also durchaus auf Erfahrungen aus Aufführungen stützen. Die Dichter jedoch haben, mit Ausnahme Richters selbst, nicht versucht aus der Möglichkeit der Darstellung verschiedener Blitzarten einen dramaturgischen Nutzen zu ziehen.

Während in Schicksalsdramen Blitze, Donner und Wind vor allem zur Ankündigung von Unheil und zur Unterstützung der schauerlichen Wirkung auf das Publikum dienen, können in anderen Genres Wetterphänomene tatsächlich tödlich wirken. Wird dies offen auf der Bühne dargestellt, kann der technische Aufwand den eben beschriebenen um ein Vielfaches überschreiten, wie im Abschnitt *Tödliche Landschaften und tödliches Wetter* gezeigt werden wird.

Zunächst jedoch ist abschließend ein typisches Schauerelement zu erwähnen, das im Vergleich zu Geistern, Blitzen und fluchbeladenen Waffen eher unauffällig erscheinen mag, aufgrund der Häufigkeit seines Auftretens in Schicksals- und Schauerdramen jedoch nicht ignoriert werden kann: Die Uhr. In der ersten Szenenbeschreibung von Werners *Der vierundzwanzigste Februar* wird eine „kleine Wanduhr“ erwähnt, die gerade elf schlägt. Sie schlägt zwölf, als Kuntz das Messer von der Wand nimmt, um damit einen Mord zu begehen.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Richter: *Eumenides Döster*. S. 22.

<sup>2</sup> Werner: *Der vierundzwanzigste Februar*. S. 11, 68.

In Müllners *Die Schuld* lautet die erste Szenenbeschreibung: „Saal eines nordischen Grafenschlosses mit mehreren Thüren und practikablen Fenstern. Eine Schlaguhr im Saale an der Hinterwand.“<sup>1</sup> Im vierten und letzten Akt des Stücks hält eine Regieanweisung zunächst fest, dass „die zwischen Eilf und Zwölf zeigende Wanduhr zwei Viertheil“ schlägt<sup>2</sup>, wenige Seiten vor dem Ende des Stückes schreibt eine weitere vor: „Die Wanduhr schlägt zwölf. Ein leichter Schauer erschüttert Elviren. Sie steht langsam vom Gebeth auf, und Ruhe herrscht auf ihrem Gesicht. Hugo verläßt, wenn die Uhr ganz ausgeschlagen hat, ebenfalls langsam den Sessel, und nähert sich Elviren.“<sup>3</sup> Nach einem kurzen Dialog der beiden Figuren, den Hugo mit den Worten „Die Stunde / Hat gerufen“ beginnt, stößt Elvire sich einen Dolch in die Brust. Hugo folgt einige Zeit später ihrem Beispiel. In der Szenenbeschreibung, die der oben beschriebenen Prozeßion der Geister in Raupachs *Der Müller uns sein Kind* vorausgeht, wird festgehalten: „Man sieht den Zeiger an der Thurmuhre im Mondschein nahe an zwölf, und hört den Schlag des Perpendikels.“<sup>4</sup> In *Die Ahnfrau* wird zwar in der Szenenbeschreibung keine Uhr erwähnt, aber beim ersten Erscheinen der Ahnfrau teilt eine Regieanweisung mit: „Die Uhr schlägt die achte Stunde. Bey dem letzten Schlage verlöschen die Lichter [...]“.<sup>5</sup> Ob die Uhr in der Szene sichtbar ist oder nicht, wissen wir allerdings nicht. Dem Dramatiker kommt es offenbar in erster Linie auf den Glockenschlag, nicht auf den Anblick der Uhr an. Dies gilt auch für eine Szene aus Eckeschlager *Herzog Christoph, der Kämpfer*: „Die Lampe verlöscht, es fängt an 12 Uhr zu schlagen. [...] Mit dem letzten Schlag der Glocke hebt sich die Leiche aus dem Sarge, und schwindet still und langsam zur Kirche hinaus.“<sup>6</sup> Es handelt sich hierbei nicht um ein reines Schicksalsdrama, sondern um ein historisches Trauerspiel, in das der Dramatiker, möglicherweise um der damaligen Mode zu genügen, typische Schicksalsdramenelemente gemischt und das er unter der Genrebezeichnung *Tragödie* veröffentlicht hat. In diesem Fall lässt sich zumindest vermuten, dass der Glockenschlag vom Turm der Kirche her stammt, in der die Szene spielt. In allen fünf genannten Stücken scheinen die Dramatiker jedoch gleichermaßen Wert darauf zu legen, dass die Uhrzeit durch einen Glockenschlag angezeigt wird. In *Die Schuld* wird zudem ebenso wie in *Der Müller und sein Kind* eindeutig festgehalten, dass die Zeit an der Uhr ablesbar sein soll. „Der Saal des ersten Akts völlig so, wie er verlassen worden ist, mit der Harfe und der Schlaguhr, welche auf Eilf

---

<sup>1</sup> Müllner: *Die Schuld*. S. 11.

<sup>2</sup> Ebd., S. 120.

<sup>3</sup> Ebd., S. 141.

<sup>4</sup> Raupach: *Der Müller uns sein Kind*. S. 73.

<sup>5</sup> Grillparzer: *Ahnfrau*. S. 12.

<sup>6</sup> Eckeschlager: *Herzog Christoph*. S. 129.



zeigt“<sup>1</sup>, lautet die Szenenbeschreibung zu Beginn des vierten Akts. Der Dramatiker begnügt sich aber nicht mit dem bloßen Anblick der Uhr, er lässt es kurz darauf elf schlagen. Das Geräusch wird möglicherweise selbst in einem Fall, in dem die Uhr sichtbar ist, als notwendig erachtet, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf sie zu lenken, da sie als bloßes Element des Bühnenbildes zu unauffällig sein könnte. Festzustellen ist jedenfalls insgesamt, dass die Dramatiker zur Anzeige der Uhrzeit akustische Zeichen bevorzugen, die Präsenz der Uhr im Bühnenbild erscheint eher optional. Das Geräusch weckt aber beim Lesepublikum die Assoziation mit einer Uhr, deren Anwesenheit auf der Bühne es selbst in solchen Fällen, in denen dies nicht im Text erwähnt wird, wenigstens für möglich halten dürfte, und bei Aufführungen mag auch die Regie das Schlagen der Uhr zum Anlass nehmen die Geräuschquelle sichtbar darzustellen.

Die Uhrzeit ist wichtig, weil alle vier Stücke sich den Aberglauben vom Beginn der Geisterstunde um Mitternacht zunutze machen. Dies fällt gerade bei der *Ahnfrau* auf den ersten Blick am wenigsten auf, da hier die erste Geistererscheinung auf eine wesentlich frühere Stunde fällt. Doch auch in diesem Fall ist das Treffen im Grabgewölbe am Ende des Stückes auf Mitternacht gelegt, wie man aus den Dialogtexten erfährt.<sup>2</sup> Die erste Erscheinung ist nur eine Vorankündigung dessen, was später geschehen wird, und auch der Glockenschlag der Uhr ist letztlich nichts anderes als eine Ankündigung der nahenden Mitternacht, wie bei Werner und Müllner, die die Uhr zunächst elf und später, unmittelbar vor dem Eintritt der Katastrophe, schließlich zwölf schlagen lassen. Von zentraler dramaturgischer Bedeutung ist also die Mitternacht, vorherige Anzeigen der Uhrzeit, seien sie optisch oder akustisch, dienen nur zur Vorbereitung. Dass Grillparzer sich die Chance darauf entgehen lässt die Mitternacht noch einmal durch ein Schlagen der Uhr anzuzeigen, ist ungewöhnlich, kann aber mit dem Ort erklärt werden, an dem die Szene spielt. Möglicherweise schien ihm der Klang einer Uhr in den Tiefen eines Grabgewölbes unpassend. In den übrigen Beispielen folgt auf den Glockenschlag um Mitternacht jeweils ein ungewöhnliches, mit dem Tod verbundenes Ereignis: Ein Selbstmord, ein Mord, die Auferstehung eines Toten und ein Zug der Geister. Fraglich ist nun, in welcher Verbindung diese Ereignisse zum Eintreten der Mitternacht stehen, und wie schon zuvor in diesem Abschnitt gibt es hierauf keine klare Antwort. In Eckschlagers Stück ist die Verbindung noch vergleichsweise klar. Tote erheben sich nur zur Geisterstunde aus ihrem Grab, was im Stück zwar nicht erklärt wird, doch die Kenntnis des Aberglaubens kann als bekannt vorausgesetzt werden. Weshalb der konkrete Tote im Stück

---

<sup>1</sup> Müllner: Die Schuld. S. 101.

<sup>2</sup> Grillparzer: Ahnfrau. S. 80, 85.

sich überhaupt aus seinem Grab erheben muss, wird aber nicht klar. Eckschlager hat dieses Element ohne jeglichen inneren Zusammenhang in sein Stück integriert, offenbar schlicht um einen schauerlichen Moment zu schaffen. In *Der Müller und sein Kind* scheint die Verbindung noch klarer zu sein, denn hier wird der konkrete Aberglaube zuvor im Stück erläutert. Allerdings ist in der Szene unsicher, ob die Prozession der Geister tatsächlich real ist, wie oben schon erläutert wurde.

In *Die Schuld* und *Der vierundzwanzigste Februar* hingegen geht es um lebende Figuren. Hier stellt sich die Frage, inwiefern der Beginn der Geisterstunde für diese relevant sein kann. Im Fall der *Schuld* handelt es sich um den Zeitpunkt, an dem eine von einer Figur anscheinend aus eigenem Willen gesetzte Frist ausläuft. Hugo, der in der Vorgeschichte einen Mord begangen hat, will, um den Fluch von sich und seinem Umfeld zu nehmen, mit dem Ende des Tages Selbstmord begehen.<sup>1</sup> Der Entschluss seiner Frau Elvire ihm dabei zuvorzukommen ist ein Resultat der Ankündigung seiner Tat ihr gegenüber. Der Grund, weshalb er den Zeitpunkt gerade auf Mitternacht festlegt, wird nicht explizit genannt, aber wir wissen, dass dann der Jahrestag seiner Tat endet. Ähnliches gilt auch für *Der vierundzwanzigste Februar*. Hier haben wir es ebenfalls mit einem Fluch zu tun, ausgesprochen vom Vater, der an eben diesem Tag gestorben ist. Wie auch bei den Geistererscheinungen und auratisierten Gegenständen könnte man sowohl von einer rein psychischen Beeinflussung der Figur in Form einer selbsterfüllenden Prophezeiung oder einem tatsächlich von außen auferlegten Zwang ausgehen. Dass die Taten gerade zur Geisterstunde geschehen, könnte man zumindest als Andeutung verstehen, dass sie durch den Willen der Geister der Verstorbenen gelenkt werden. Im Falle der *Schuld* wäre auch denkbar, dass die handelnden Figuren glauben durch die Tat eben jenen Geist zu versöhnen. Immerhin zeigt Hugo schon im zweiten Akt Angst vor dem Geist des Ermordeten, für dessen Existenz es im Stück aber keinerlei Beweise gibt.<sup>2</sup> Bei all solchen Spekulationen sollte aber nicht vergessen werden, dass sich nicht in jedem Schicksalsdrama alle Andeutungen zu einem kohärenten Bild zusammenfügen lassen. Wie das Beispiel von Eckschlagers *Herzog Christoph, der Kämpfer* gezeigt hat, sind schauerliche Elemente manchmal reiner Selbstzweck. Selbst dann, wenn sich kohärente Zusammenhänge konstruieren ließen, ist die so herstellbare Eindeutigkeit dramaturgisch nicht unbedingt erwünscht, da der Schauer auch und gerade aus der bloßen Imagination des Möglichen entstehen kann. In diesem Sinne lässt sich das Zwölfuhrläuten bzw. der Anblick der auf zwölf stehenden Uhr und der damit implizit gegebene Verweis auf die Geisterstunde als eine

---

<sup>1</sup> Müllner: *Schuld*. S. 136: „Karlos Zorn erfüllt mein Haus, / Darum auch mit diesem Tag / Muß ich scheiden, ihn zu sühnen.“

<sup>2</sup> Ebd., S. 72.

Methode auffassen, durch welche die Möglichkeit des Wirkens eines Geistes angedeutet werden kann, ohne konkretere Anhaltspunkte dafür geben zu müssen.

### 5.3.3. Tödliche Landschaften und tödliches Wetter

#### 5.3.3.1. Das Meer

Gefährliche Landschaften im Bühnenbild können einer Figur entweder aufgrund eines Unfalls zum Verhängnis werden oder ihr zu ihrem Selbstmord dienen. Unfälle gibt es, wie bereits mehrfach erwähnt wurde, in den untersuchten Stücken allerdings nur selten und fast immer handelt es sich um Schiffsunglücke, die von der Hauptfigur zudem fast immer überlebt werden, während zahllose unbedeutende Nebenfiguren dabei den Tod finden können. Zudem werden nur in wenigen dieser Fälle das Unglück sowie der Tod durch Ertrinken auf der Bühne dargestellt, obwohl dies technisch durchaus möglich ist. Die Mittel, die damaligen Theatern hierzu zur Verfügung standen, wurden im Abschnitt *Ertrinken* im Kapitel *Todeszeichen* bereits aufgezeigt. Was bisher allerdings noch nicht behandelt wurde, sind die Mittel, durch die das Meer in Dramen als ein Ort der Gefahr und des Todes dargestellt werden kann. Dies soll an dieser Stelle anhand zweier Beispiele nachgeholt werden.

Beginnen wir mit *Belino und Rosaura*, einer „romantisch-komischen Oper“ von Matthäus Voll. Dieses Stück beginnt mit folgender Szenenbeschreibung: „Gegend am Meere. Ein Ungewitter tobt, fürchterliche Schläge des Donners. Am Gestade stehen kahle, spitze Felsen, worauf Furien und Erdgeister in Gruppen stehen. Auf dem Meere ist ein Schiff, das von den Wellen umhergetrieben wird, auf selbem sind Belino, Birinko und mehrere ihrer Gefährten.“<sup>1</sup> Das Meer erscheint hier nicht für sich genommen gefährlich, sondern wird erst durch verschiedene äußere Umstände gefährlich gemacht. An erster Stelle steht dabei das Wetter, an zweiter Stelle das wenig einladende Ufer. Was genau man sich unter den daraufhin erwähnten Fabelwesen vorzustellen hat, wird im Text nicht beschrieben, aber da sie, wie sich im Folgenden herausstellt, böse Absichten haben, ist anzunehmen, dass ihre Kostüme entsprechend schauerlich gestaltet sind. Es ist hierzu zu bemerken, dass Volls Stück in vielerlei Hinsicht von Shakespeares *The Tempest* oder eventuell von Gotters *Die Geisterinsel*, das seinerseits stark an *The Tempest* angelehnt ist, inspiriert zu sein scheint und Magie und Geistererscheinungen dementsprechend das ganze Stück über eine große Rolle spielen. Sie sind nicht etwa an die Darstellung des Meeres gebunden. Auf das Meer selbst wird in der zitierten Szenenbeschreibung vergleichsweise spät eingegangen. Erst, als der Seegang des Schiffes beschrieben wird, erfährt der Leser von dessen offenbar gefährlichen Wellen. Diese

---

<sup>1</sup> Voll: *Belino und Rosaura*. S. 3.

Gefährlichkeit wird aber erst durch das Schiff, das „umhergetrieben wird“, anschaulich gemacht. Dem Gewitter, den spitzen Felsen und den Geistern wird anscheinend zugetraut, dass sie von sich aus bedrohlich wirken, das Wasser aber wirkt erst bedrohlich, indem seine Wirkung auf das potentielle Opfer aufgezeigt wird.

Im Anschluss an diese Szenenbeschreibung offenbart der „Chor der Furien“, dass die übernatürlichen Wesen für den Sturm verantwortlich sind, während der „Chor der Schiffer“ seiner Verzweiflung Ausdruck verleiht. Darauf folgt die erste Regieanweisung, in der das Kentern des Schiffes beschrieben wird: „ein heftiger Donnerschlag zerschmettert das Schiff, die Schiffenden schwimmen in den Wellen umher, und versinken. Belino rettet sich ans Ufer, Birinko erklettert den Felsen“<sup>1</sup>. Beachtlich ist hierbei zunächst einmal, dass sich das Stück überhaupt die Mühe macht außer den für die Handlung wichtigen Figuren noch weitere verunglückte Passagiere im Meer zu zeigen, da man gewöhnlich für die Darstellung des Todes unbedeutender Figuren keinen Aufwand betreibt. Hinzu kommt noch, dass komische Stücke den Tod normalerweise möglichst ausklammern. Man kann dahinter, dass in diesem Fall eine Ausnahme gemacht wird, wohl das dramaturgische Bestreben vermuten, die Szene möglichst spektakulär und aufwendig zu gestalten. Davon abgesehen ist festzustellen, dass alle zuvor in der Szenenbeschreibung aufgezählten Elemente des Szenenbildes im Stück eine Funktion erfüllen, die über eine rein dekorative Wirkung hinausgeht. Die Geister lösen den Sturm aus, das Wetter zerstört das Schiff, die Wellen verschlingen die Schiffbrüchigen und die Felsen dienen der Hauptfigur und ihrem Diener, die wie zu erwarten als Einzige überleben, zur Rettung. Dies deckt sich mit der oben schon mehrfach gemachten Beobachtung, dass Szenenbeschreibungen im Wesentlichen auf diejenigen Elemente, die im Stück benutzt werden bzw. Einfluss auf die Handlung des Stückes haben, beschränkt bleiben. Dessen ungeachtet bleibt die Art und Weise bemerkenswert, auf die die genannten Elemente beschrieben werden. Dies gilt vor allem für die Beschreibung der Felsen. Diese haben mit dem Schiffsunglück und dem Tod der Seeleute gar nichts zu tun, sie dienen der Hauptfigur und ihrem Gefährten sogar zur Rettung. Dennoch werden sie in einer Weise geschildert, die wesentlich zu dem Gefühl von Gefahr beitragen dürfte, das an dieser Stelle offenbar erzeugt werden soll. Allerdings sollte man die Bedeutung des Bühnenbildes bei der Erfüllung dieser Aufgabe nicht überbewerten, denn die Gefahr, die hier droht, wird von dem Furienchor explizit ausgesprochen: „Zum Tod ist der erkoren, / Der diesen Ort sich naht.“<sup>2</sup> Der Dramatiker verlässt sich nicht darauf, dass das Bühnenbild bzw. die Szenenbeschreibung

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 3/4.

<sup>2</sup> Ebd., S. 3.

allein dem Publikum die Gefahr begreiflich macht. Der Dialogtext enthält so viele Informationen, dass die vom Sturm ausgehende Gefahr auch ohne ihre Visualisierung verständlich bliebe. Man kann dies vielleicht auch als ein Zugeständnis an weniger gut ausgestattete Theater auffassen, für die der technische Aufwand einer solchen Szene zu groß wäre, obgleich das Leopoldstädter Theater in Wien, für welches das Stück geschrieben wurde, keine größeren Probleme mit der Darstellung gehabt haben dürfte.

Vergleichen wir die bisher gemachten Beobachtungen nun mit unserem zweiten Beispiel, dem als „Trauerspiel“ betitelten Schicksalsdrama *Der Leuchtturm* von Ernst von Houwald. Der gesamte erste Akt des zweiaktigen Stückes spielt in einem Zimmer des Leuchtturms. Hier wird zwar ständig von dem Sturm, der draußen tobt, und der großen Gefahr für Schiffe gesprochen, zu sehen ist davon für das Publikum jedoch nichts. Der zweite Akt beginnt dann mit folgender Szenenbeschreibung: „Rauhe felsige Gegend am Ufer des Meeres, jedoch ohne Aussicht auf das Meer. Ulrich sitzt mit der Harfe auf einer Felsspitze und spricht hinaus in die Ferne. Es wird Morgen.“<sup>1</sup> Die Figur Ulrichs weist durchaus Parallelen zu den bösen Geistern aus dem zuvor behandelten Stück auf. Indem er im ersten Akt das Licht des Leuchtturms löscht, verursacht er das folgende Schiffsunglück. Interessanter sind im Kontext dieses Kapitels jedoch die übrige Beschreibung sowie das, was in ihr ausgelassen wird. Wie im vorigen Beispiel sorgen Felsen für ein gefährliches, lebensfeindliches Aussehen des Ufers. Sie sind aber auch hier kein bloßer Zierrat. Nicht nur sitzt Ulrich schon zu Beginn auf einem dieser Felsen, im Laufe des Aktes steigen verschiedene Figuren an ihnen hinauf und herab. Hier enden allerdings die Gemeinsamkeiten mit der Oper Volls. Ein Sturm oder sonstige Wetterphänomene werden nicht erwähnt. Es ist möglich, dass sich das Wetter seit dem ersten Akt gebessert hat, denn immerhin deutet der Wechsel der Tageszeit an, dass inzwischen einige Zeit vergangen ist. Da aber nichts desgleichen erwähnt ist, bleibt es der Regie bzw. den Lesern überlassen, wie sie sich das Wetter in diesem Szenenbild vorstellen wollen. Der Sturm hat zu diesem Zeitpunkt seine Funktion ohnehin schon erfüllt, das Schiff ist bereits gesunken, wie sich aus dem Dialog des zweiten Auftritts dieses Aktes entnehmen lässt. Das Publikum bekommt hiervon aber nichts zu sehen, weder das Kentern des Schiffes selbst, noch umhertreibende Trümmer und Passagiere oder auch nur den Wellengang. Während die Frage des Wetters zumindest offengelassen wird, wird die Aussicht auf das Meer in der Szenenbeschreibung explizit ausgeschlossen. Dies ist ein ungewöhnlich restriktives Vorgehen. Wie schon gesagt, hält der Dramatiker sich normalerweise aus Fragen der Inszenierung heraus, und gerade der Schiffsuntergang hätte größeren Theatern, die über die

---

<sup>1</sup> Houwald: *Der Leuchtturm*. S. 47.

entsprechende Technik verfügen, einen Anlass für eine optisch beeindruckende Szene bieten können. Möglicherweise soll durch den vollständigen Verzicht auf die Darstellung des Sturms die Eignung des Stückes für kleine Bühnen unterstrichen werden oder der Dramatiker möchte sein Stück schlicht von den aufwendig inszenierten komischen Zauberspielen wie dem vorherigen Beispiel abgrenzen und verhindern, dass aus der Szene ein optisches Spektakel gemacht wird. Selbst wenn man nämlich davon ausgeht, dass der Sturm und der Untergang des Schiffes zu Beginn dieses Aktes bereits vorbei sind, müsste bei freiem Blick auf das Meer zumindest das dargestellt werden, was dem Publikum so durch die Beobachtungen zweier Figuren am Strand vermittelt wird, nämlich wie eine weitere Figur mit einem Boot in See sticht und unter großem Risiko einen Überlebenden von einem entfernten Felsen rettet, der im Dialog als „Todesklippe“<sup>1</sup> bezeichnet wird. Möglicherweise wird dieser Aufwand als zu groß eingeschätzt. Wie dem auch sei, die Darstellung des Meeres ist durch diese Maßnahme jedenfalls stark beschnitten. Seine Gefährlichkeit wird, zumindest bis zu diesem Zeitpunkt, allein durch die bedrohliche Gestaltung des Ufers sowie durch die Dialogtexte vermittelt.

In *Der Leuchtturm* erreicht aber nicht nur ein Überlebender das rettende Ufer, es wird auch eine Leiche an Land gespült, jedoch an einem anderen Teil des Strandes, der erst nach einem Szenenwechsel sichtbar wird. Die Szenenbeschreibung hierzu lautet folgendermaßen: „Freie Aussicht auf das Meer. Auf der einen Seite abermahls Felsen. Matildens Leiche liegt am Strande, Ulrich kniet neben ihr, seine Harfe lehnt am Felsen. [...]“<sup>2</sup> Die Felsen bleiben also ein zentraler Bestandteil des Szenenbildes, diesmal aber kommt die Aussicht aufs Meer hinzu. Die Darstellung des Wassers an sich will der Dramatiker also nicht vermeiden, sondern nur die der bisherigen Vorgänge darauf. Sowohl die Felsen als auch das Meer haben in dieser Szene übrigens eine Funktion: Ulrich hebt kurz vor dem Ende des Stückes die Leiche auf, trägt sie einen der Felsen hinauf und springt mit ihr hinab ins Meer, wo beide gemeinsam untergehen. Wie viel davon das Publikum zu sehen bekommen soll, ist nicht ganz klar. Die Regieanweisung lautet: „Er stürzt sich mit der Leiche hinter die Felsen hinab.“<sup>3</sup> Dies scheint anzudeuten, dass der Absprung zwar offen gezeigt werden soll, der Sturz und der Aufprall aber auf der vom Publikum abgewandten Seite der Felsen stattfindet und somit seinen Blicken entzogen ist. Ulrich und die Leiche gehen aber nicht sofort unter. Kurz nach dem Sprung tauchen weitere Figuren auf und eine von ihnen ruft aus: „O, mein Gott! – sieh auf das Meer! / Taucht dort nicht ein weiß Gewand / Aus den Fluthen und versinkt!“<sup>4</sup> Eine zweite, die das

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 55.

<sup>2</sup> Ebd., S. 98.

<sup>3</sup> Ebd., S. 108.

<sup>4</sup> Ebd., S. 110.

Geschehen von einem der Felsvorsprünge aus beobachtet, antwortet: „Ja er ist es mit der Leiche; / Auch die Harfe schwimmt daneben! / [...] Ach! er ist versunken!“<sup>1</sup> Es scheint sich hierbei um eine typische Mauerschau zu handeln. Figuren verkünden normalerweise nur dann laut, was sie sehen, wenn der Zuschauer eben nicht dasselbe sehen kann. Die ausdrücklich in der Szenenbeschreibung festgehaltene freie Aussicht aufs Meer spricht allerdings dagegen. Szenenbilder, in denen eine Mauerschau stattfinden soll, enthalten normalerweise eher im Gegenteil die Beschreibung der Kulissen, die dem Publikum die Aussicht nehmen sollen. Zudem würde sich die Frage stellen, wozu die Aussicht aufs Meer überhaupt benötigt wird, wenn man davon ausgeht, dass von den untergehenden Körpern rein gar nichts zu sehen ist. Die vermeintliche Mauerschau könnte zudem auch schlicht dazu dienen kleine, in scheinbar großer Entfernung auf dem Meer auftauchende Objekte, die für den Zuschauer schwer zu erkennen sind, eindeutig zu identifizieren. Abschließend klären lässt sich diese Frage nicht. Letztendlich lässt der Text offen, was und wie viel auf der dargestellten Meeresoberfläche beobachtet werden kann.

Mit Volls *Belino und Rosaura* und Houwalds *Der Leuchtturm* wurden zwei Dramen als Beispiele ausgewählt, die kaum unterschiedlicher sein könnten. Das eine ist ein komisches Stück, das stark auf spektakuläre Szenen und einen großen technischen Aufwand setzt, das andere ein Trauerspiel, das über weite Strecken vergleichsweise bescheidene Anforderungen an das Bühnenbild stellt. Dieser Unterschied spiegelt sich auch in der Darstellung des Meeres und vor allem der auf dem Meer stattfindenden Ereignisse wieder. In *Belino und Rosaura* kommt das Schiffsunglück offen auf die Bühne, während Houwald in seinem Stück eine solche Szene offenbar zu vermeiden sucht. Voll zeigt, wie Figuren ertrinken, die für die Handlung des Stückes ohne Bedeutung sind, vermutlich um des optischen Eindrucks willen. Houwald hingegen lässt lediglich die Möglichkeit offen eine bedeutende Figur und eine ebenso bedeutende Leiche beim Untergehen im Meer darzustellen, und selbst dies scheint, falls überhaupt sichtbar, in größerer Entfernung stattzufinden, sodass vermutlich wenig zu erkennen wäre. Trotz dieser Unterschiede sind aber die Gemeinsamkeiten unverkennbar. Die Gefährlichkeit des Meeres wird in beiden Fällen zu einem großen Teil mit der Unwirtlichkeit des Ufers assoziiert, selbst wenn dieses Ufer mit den Todesfällen im Stück in keinerlei kausalem Zusammenhang steht oder für manche Figuren sogar zum Ort der Rettung wird. In beiden Fällen handelt es sich zudem bei dem Schiffsunglück nicht um eine reine Naturkatastrophe. Es gibt menschliche bzw. menschenähnliche Verursacher des Unglücks, die ihr Werk von den Felsen der Küste aus beobachten. Hierzu ist anzumerken, dass eine solche

---

<sup>1</sup> Ebd.

absichtliche Verursachung eines Schiffsunglücks in den untersuchten Dramen nicht die Regel ist. In Stücken, in denen das Schiff außerhalb der Bühne und weit vom Spielort entfernt oder schon in der Vorgeschichte kentert, handelt es sich dabei in aller Regel tatsächlich um bloße Unglücke, deren Ursachen in zufälligen Wetterphänomenen liegen, sofern das Stück überhaupt eine Ursache erwähnt.<sup>1</sup> Möglicherweise ist das Bedürfnis nach Darstellung des Meeres größer, wenn es nicht nur der Ort eines zufälligen Unfalls, sondern quasi das Werkzeug einer vorsätzlichen Mordes ist. Wie bereits mehrfach betont wurde: Für Zufälligkeiten ist in der Dramaturgie des untersuchten Zeitraums wenig Platz. Dargestellt wird nur dasjenige, was sinnhaft erscheint.

Die wichtigste Gemeinsamkeit bei der Darstellung des Meeres in den beiden behandelten Stücken ist jedoch die auffällig geringe Rolle, die das Wasser in den entsprechenden Regieanweisungen und Szenenbeschreibungen spielt. In *Belino und Rosaura* werden zweimal die Wellen erwähnt, einmal in der Szenenbeschreibung und einmal in einer späteren Regieanweisung, aber in beiden Fällen geschieht diese Erwähnung nur nebenbei als Teil der Beschreibung der Bewegungen des Schiffes bzw. der Schiffbrüchigen. In *Der Leuchtturm* wird der Ausblick auf das Meer in der einen Szenenbeschreibung explizit aus- und in der nächsten ebenso explizit eingeschlossen, aber in keiner von beiden findet sich die geringste Beschreibung des Anblicks, den die Meeresoberfläche bietet, oder auch nur eine beiläufige Bemerkung über den Wellengang wie im Stück *Volls*. Somit lässt sich festhalten: Die Dramatiker des untersuchten Zeitraums versuchen nicht, die tödliche Gefahr, die vom Meer ausgeht, allein mithilfe des Meeres darzustellen. Stattdessen geht von den Ufern eine große Feindseligkeit aus gegen alles, was sich auf dem Meer befindet, sodass das Meer indirekt, als Ziel dieser Feindseligkeit, als gefährlicher Ort erscheint. Zum anderen wird die Gefährlichkeit des Meeres ausgedrückt durch die Wirkung, die es hervorbringt. In *Belino und Rosaura* zeigt sich diese Wirkung an den in den Wellen untergehenden Seeleuten, im Stück Houwalds, das sich mit solchen Spektakeln zurückhält, an dem an den Strand geschwemmten Leichnam. Von den gefährlich aussehenden Ufern und den sichtbar tödlichen Wirkungen abgesehen scheint der Anblick des Meeres für sich genommen eher unspektakulär, zumindest lässt sich in den Texten nichts Gegenteiliges feststellen.

---

<sup>1</sup> Wenn der Handlungsverlauf es erfordert, können allerdings auch in solchen Fällen menschliche Verursacher auftreten. Ein Angriff durch Sklavenhändler kann beispielsweise eine lange Abwesenheit einer Figur erklären, wie etwa in Zschokkes *Hippolyt und Roswida*. Siehe Zschokke: *Hippolyt und Roswida*. S. 25.



### 5.3.3.2. Felsen

Der Tod durch einen Sturz von einem hohen Felsen ist eine im untersuchten Zeitraum selten auftretende Todesart. In fast allen Fällen handelt es sich um Selbstmorde, ein entsprechender Unfalltod wurde in der untersuchten Stichprobe nicht beobachtet. Wie in Houwalds *Der Leuchtturm* springen die Selbstmörder dabei zumeist in das tief unter ihnen liegende Meer. Ob sie tatsächlich durch den Sturz sterben oder ertrinken, ist in solchen Fällen nicht klar, ist im Kontext der Handlung aber auch nicht von Bedeutung. Dennoch wirft dieser Umstand die Frage auf, weshalb durch die Hinzunahme des Meeres noch eine zweite mögliche Todesursache geliefert wird, da doch der Sturz allein ausreichend und mit noch größerer Wahrscheinlichkeit tödlich wäre, wenn sich am Fuß des Felsens fester Untergrund befinden würde. Manchmal, wie beispielsweise im Falle von Bearbeitungen des Sappho-Stoffes, mag man als Grund hierfür schlicht die Treue zur Vorlage anführen. Allerdings hält diese Treue bei den Dramatikern des untersuchten Zeitraums erfahrungsgemäß nur so lange an, wie diese ihren dramaturgischen Absichten dient. Der bloße Hinweis auf einen überlieferten Stoff ist deshalb keine ausreichende Erklärung.

Letztendlich lässt sich nur darüber spekulieren, weshalb die meisten Dramatiker dem Meer den Vorzug vor festem Untergrund geben. Ein potentieller Vorteil des Meeres liegt darin, dass es die Leichen der herabgestürzten Figuren verschwinden lassen kann. Dies kann zwar auch einen Nachteil bedeuten, da hierdurch der Tod der Figur schwer zu beweisen ist, aber zumindest wird hierdurch die Assoziation des unschönen Anblicks vermieden, den ein aus großer Höhe auf dem Boden aufgeprallter menschlicher Körper bietet. Sehen wir uns zum Vergleich noch einmal Auffenbergs im Kapitel *Todeszeichen* bereits behandelten<sup>1</sup> *König Erich* in der Fassung von 1844 an. Die Titelfigur stürzt sich hier am Ende von einem Turm, das Ergebnis wird im Dialogtext folgendermaßen beschrieben: „Im Hof liegt er zerschmettert. / [...] Flach auf der Steinplatt' ruht der weite Mantel, / Und regungslos der Körper unter ihm. / Jetzt nahen Krieger sich mit scheuen Tritten! / Er wird erhoben! Grauenvoller Anblick! / Nichts ist mehr kennbar! Der zerschlag'ne Schädel / Hängt weit zur Brust herab! Gelenklos schwingen / Sich die zerschellten Glieder hin und her! / Die Kleidung nur beweis't, daß dies ein Mensch, / Der Purpur nur, daß dies ein König war!“<sup>2</sup> Bilder wie dieses entsprechen nicht den ästhetischen Wertvorstellungen der damaligen Dramatiker, weshalb sie selbst in Beschreibungen wie der zitierten kaum auftreten und noch viel weniger auf der Bühne dargestellt werden. König Erich stellt hierin vermutlich deshalb eine Ausnahme dar, weil es

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 83.

<sup>2</sup> Auffenberg: *König Erich*. 1844. S. 350/351. In der ursprünglichen Fassung von 1820 findet sich diese Stelle noch nicht.

sich bei ihm um eine der wenigen eindeutig negativ dargestellten Hauptfiguren handelt und sein Schicksal deshalb verdient erscheint. Gewöhnlich wollen die Dramatiker ihren Figuren aber keinen derart abstoßenden Tod zuteilwerden lassen, da dem Publikum ihre Tugenden, ihre tragische Geschichte oder Ähnliches im Gedächtnis bleiben soll und nicht das Bild ihres entstellten, verunstalteten Leichnams. Das Hinzufügen des Meeres zum Sprung von hohen Felsen kann als Versuch gewertet werden zu vermeiden, dass ein solches Bild auch nur in der Fantasie des Publikums entsteht.

Betrachten wir als Beispiele für die Darstellung tödlicher Felslandschaften die Sappho-Dramen von Grillparzer und Franz Alexander von Kleist, so fällt vor allem auf, wie sehr die Beschreibung dieser Felsen in den Szenenbeschreibungen vernachlässigt wird, ihrer Bedeutung im Stück zum Trotz. In Kleists Stück taucht der Fels in der Szenenbeschreibung noch nicht einmal auf. „Ein öffentlicher Platz am Meer mit Bäumen beschattet; zur Rechten liegt in der Entfernung ein Schiff segelfertig; die Sonne geht auf“<sup>1</sup>, heißt es hier zu Beginn des dritten und letzten Aktes. Erst kurz vor ihrem Todessprung sagt Sappho zu einer Begleiterin: „Komm auf den Felsen.“<sup>2</sup> Dass ein solcher existiert, muss man also zunächst aus dem Dialogtext schließen. Wenige Zeilen später hält eine Regieanweisung fest, dass Sappho sich auf dem besagten Felsen befindet. Dieser scheint demnach tatsächlich auf der Bühne zu sein, wenngleich dies in der Szenenbeschreibung nicht erwähnt ist. Es handelt sich hierbei um die einzigen beiden Erwähnungen des Felsens im Stück, die letzte Regieanweisung hält nur noch fest, dass Sappho sich ins Meer stürzt. Man könnte deshalb den Eindruck gewinnen, dass der Dramatiker dem Felsen keine besondere Bedeutung beimisst, doch die Lektüre des umfangreichen Vorworts legt einen anderen Schluss nahe. Kleist erzählt hier zunächst die überlieferte Lebensgeschichte Sapphos, wie sie seinem Stück als Vorbild dient. Seine Erzählung endet wie folgt:

„Hier besteigt sie einen Felsen, der über das Meer hinausreicht; hier betrachtet sie noch einmal die blühende Erde, die Wogen die ruhiger als ihr Herz sind; weint noch Thränen der Liebe, und stürzt sich in den Abgrund hinab, ein ewiges Gedächtnis ihrer Talente und ihres Unglücks hinterlassend.

So ward der berühmte Felsen von *Leukate* verewigt, dessen Bild, durch die Erinnerung an Sappho's Tod, jede fühlende Seele rührt.“<sup>3</sup>

Mit dem letzten Satz gesteht der Dichter dem Anblick des Felsens also eine emotionale Wirkung zu, die kaum größer sein könnte. Doch hier endet das Vorwort noch nicht. Kleist

---

<sup>1</sup> Kleist: Sappho. S. 114.

<sup>2</sup> Ebd., S. 152.

<sup>3</sup> Ebd., S. XXII.

liefert in dessen weiterem Verlauf eine Reihe von Hintergrundinformationen zum Stoff seines Stückes, unter anderem auch zu diesem Felsen: „Genug, der Felsen *Leukate* war durch eine Spitze bestimmt, die sich in die Wolken verlor. Seine Höhe hat kein Schriftsteller berechnet; sie haben sich alle begnügt zu sagen, daß die Spitze des Felsens, selbst an den heitersten Tagen, mit Nebel und Wolken umhüllt sey. Der Tempel *Apollo's* stand auf dieser Spitze, und weil man ihn von weitem bemerken konnte, so nahmen ihn Alle, die das Jonische Meer befuhren, zum Wegweiser an. Doch würde dieser Tempel allein den Felsen nicht so berühmt machen, wären nicht mit ihm die kühnen Herabstürze von seiner Höhe bis in den Abgrund des Meeres verbunden, die *Leukate* verewigen.“<sup>1</sup> Zudem erzählt der Autor von Verliebten, verurteilten Verbrechern und einem Kind, die sich vom Felsen gestürzt haben bzw. hinabgestoßen worden sein sollen. Von all diesen ausführlichen Erläuterungen zum leukadischen Felsen, die Kleist hier vornimmt, findet sich im Stück nichts wieder. Nachdem er ihn im Vorwort mit so großem Interesse behandelt, scheint es aber abwegig anzunehmen, dass er dessen Darstellung keinerlei Bedeutung beimessen würde. Die Nachlässigkeit, mit der der Felsen im Stück behandelt wird, dürfte eher daraus resultieren, dass Kleist seine aufwendige Inszenierung nach den vorausgeschickten Erläuterungen für selbstverständlich nimmt. Nichtsdestotrotz bleibt festzuhalten, dass der Dramatiker keinerlei Vorschriften macht, wie diese Inszenierung auszusehen hat. Dafür liefert er im Vorwort genügend Bilder und Informationen, um die Fantasie sowohl der Regie als auch des Lesers rege zu machen. Der Dramatiker hält sich im Haupttext bei Fragen der Inszenierung zurück, die ohnehin nicht seinem Kompetenzbereich zugerechnet werden, scheint jedoch über den Umweg des Paratextes die Visualisierung seines Stückes in eine bestimmte Richtung lenken zu wollen. Hier zeigt sich, dass bei der Untersuchung des Szenenbildes die Paratexte der Dramen nicht nachlässig behandelt werden dürfen, denn wenngleich sie keine konkreten Vorschriften zur Inszenierung enthalten mögen, können sie doch einen Rahmen naheliegender Möglichkeiten der Bildgestaltung abstecken. Die Regie mag die Assoziationen des Dichters ignorieren, wie sie es auch mit dessen Regieanweisungen und Szenenbeschreibungen jederzeit tun kann, doch die Vorstellung, die sich der Leser von einem Szenenbild macht, dürfte durch sie kaum weniger stark beeinflusst werden, als durch Beschreibungen im Haupttext.

Im vorliegenden Fall mag die Verschiebung der Beschreibung des Felsens in den Paratext auch deshalb stattgefunden haben, weil sie Bilder erzeugt, die auf einer realen Bühne schwerlich umzusetzen gewesen wären. Allein die Ausmaße des bis in die Wolken reichenden Felsens, auf dessen Spitze sich ein Tempel befindet, wären von einem notwendigerweise

---

<sup>1</sup> Ebd., S. XXXVIII.

begehbaren Teil des Bühnenbildes kaum einzufangen gewesen. Die Beschreibung im Vorwort stellt somit das unerreichbare Ideal dar, dessen Nachahmung im Haupttext des Stückes vergeblich wäre. Anstatt den Felsen nun in der Szenenbeschreibung auf ein darstellbares Maß herunter zu kürzen, ihm eine praktikable Gestalt zu verleihen und somit der Fantasie Grenzen zu setzen, hat Kleist sich dazu entschieden lieber eine Leerstelle zu lassen, die es dem Leser bzw. der Regie überlässt, inwieweit sich das Bild dem Gigantischen annähern soll, das im Vorwort angedeutet wird.

Nimmt man den Paratext hinzu, erfährt der Felsen in Kleists *Sappho* also eine durchaus aufwendige Behandlung. Vom Stück Grillparzers kann man dies nicht behaupten, obgleich der Felsen hier zumindest in der Szenenbeschreibung erwähnt wird: „Freye Gegend. Im Hintergrunde das Meer, dessen flaches Ufer sich gegen die linke Seite zu in felsichten Abstufungen emporhebt.“<sup>1</sup> Dies sind aber auch schon alle Angaben zur Gestalt des Felsenufers im Stück, ein Vor- oder Nachwort gibt es nicht. Stattdessen erwähnt die Szenenbeschreibung noch eine Reihe weiterer Elemente des Bühnenbildes, die sich weiter im Vordergrund befinden, unter anderem eine Grotte, einen Säulengang, ein Rosengebüsch und eine Rasenbank. Im Vergleich zu den meisten anderen Stücken des untersuchten Zeitraums wirkt das Bühnenbild hier geradezu überladen mit heterogenen Elementen. Der Grund hierfür ist, dass das Bühnenbild über die gesamten fünf Akte des Stückes hinweg unverändert bleibt, lediglich die Tageszeiten wechseln. Anstatt es vollständig auszutauschen, wie es sonst üblich ist, spielen verschiedene Auftritte an verschiedenen Orten desselben Bühnenbildes. Der Felsen am Ufer wird nur an wenigen Stellen des Stücks und stets nur kurz genutzt, während an den übrigen Orten deutlich längere Dialoge stattfinden. Dies dürfte der Grund sein, weshalb dem Felsen, obgleich er der Schauplatz der wohl eindrucksvollsten Handlung des Stückes ist, nur ein relativ unauffälliger Platz im Hintergrund zugewiesen wird. Selbst Sappho hält sich vor ihrem Todessprung nur vier Verse lang dort auf, die sie „auf eine Erhöhung des Ufers hintretend“<sup>2</sup> spricht. Der Dichter benutzt hier den unbestimmten Artikel, was die Vermutung nahelegt, dass er davon ausgeht, dass sich der Leser zu diesem Zeitpunkt, mehr als 120 Seiten nach der ursprünglichen Szenenbeschreibung, gar nicht mehr daran erinnert, dass diese Erhöhung am Ufer bereits erwähnt wurde. Dies verdeutlicht, wie gering die Bedeutung des Felsens bis zu diesem Zeitpunkt ist, obwohl er das ganze Stück hindurch auf der Bühne präsent ist.

---

<sup>1</sup> Grillparzer: *Sappho*. S. 3.

<sup>2</sup> Ebd., S. 125.

Zudem wirkt die Bezeichnung des Felsens als „Erhöhung“ in der Regieanweisung geradezu verniedlichend im Vergleich zu den Beschreibungen in Kleists Vorwort. In der Szenenbeschreibung wurde dem sich emporhebenden Ufer noch das Adjektiv „felsicht“ beigelegt, dass diesem Teil des Bühnenbildes zumindest einen geringen Anschein von Lebensfeindlichkeit verleiht, aber auch hier wird nicht deutlich, dass es sich um eine lebensbedrohliche Höhe handelt. Im Anschluss an die letzten Worte Sapphos schließlich wird die „Erhöhung“ zum ersten Mal außerhalb des Dialogtextes als Felsen bezeichnet: „stürzt sich vom Felsen ins Meer.“<sup>1</sup> Im Vergleich zur vorhergehenden Regieanweisung mag dies als Steigerung erscheinen, doch für den Leser ist zu diesem Zeitpunkt nach wie vor völlig offen, wie gefährlich der Sprung von diesem Felsen tatsächlich ist. Fast scheint es so, als würde Grillparzer bis zum Ende versuchen, die von diesem Teil der Landschaft drohende Gefahr zu verharmlosen, anstatt auf sie aufmerksam zu machen. Die Beschreibung der Folgen des Sturzes, die durch eine Mauerschau geliefert wird, bestätigt diesen Eindruck in gewisser Weise. Eine andere Figur steigt auf die Erhöhung am Ufer und berichtet von dort aus, was mit der im Meer treibenden Sappho geschieht: „Ihr Götter wendet ab! Dort jene Klippe, / Berührt sie die, ist sie zerschellt, zerschmettert! - / Tragt sie vorüber! - Weh! - Es ist geschehn!“<sup>2</sup> Der bloße Sprung vom Felsen scheint also gar nicht unbedingt tödlich zu sein. Der wirklich gefährliche Teil der Landschaft lauert für das Publikum unsichtbar außerhalb der Bühne. Grillparzer hat es offenbar vorgezogen die Gefahr aus dem Bühnenbild zu verbannen und stattdessen lieber den Eindruck eines idyllischen, harmlosen Ortes zu erzeugen. Auf diese Weise wirkt die plötzliche Tödlichkeit dieses scheinbar friedlichen, geradezu paradiesischen Schauplatzes desto überraschender, sie enttarnt den lange intakt gebliebenen Anschein von Schönheit und Harmonie in wenigen Augenblicken als Illusion, hinter der schon immer die harte Realität, die bedrohliche Klippe, gelauert hat. Um diesen Effekt zu erzielen, musste der Dramatiker dem Felsen, von dem aus der Todessprung erfolgt, die gefährliche Höhe nehmen und die tödliche Wirkung zu einer anderen, außerhalb der Bühne versteckten Felsenklippe verlagern.

An Grillparzers *Sappho* zeigt sich: Eine Landschaft muss nicht unbedingt tödlich erscheinen, um tödlich zu sein. Der Dramatiker kann sich entscheiden, ob er den Tod visuell vorbereitet, indem er dem Bühnenbild die Konnotation von Lebensgefahr verleiht, oder ob er ihn plötzlich über eine scheinbar harmlose Szenerie hereinbrechen lässt. In letzterem Fall kann, um die Glaubwürdigkeit der so unvermittelt tödlichen Wirkung der Landschaft zu erhöhen, eine

---

<sup>1</sup> Ebd.

<sup>2</sup> Ebd., S. 126.

bislang versteckt gebliebene Gefahr offenbart werden, aber letztendlich spricht ohnehin das Ergebnis für sich. Sappho ist tot, also war ihr Sprung offensichtlich tödlich, egal, wie ungefährlich die Landschaft dem Publikum zuvor erschienen sein mag.

Ganz anders liegt der Fall, wenn die betreffende Figur die vermeintlich tödliche Gefahr überlebt. Hier muss der Dramatiker deutlich aufwendigere Mittel nutzen, um das Publikum davon zu überzeugen, dass überhaupt eine solche Gefahr besteht, da das dargestellte Ereignis ansonsten jegliche Spannung und Merkwürdigkeit einbüßt. Einer der spektakulärsten Fälle dieser Art findet sich in Holteis *Des Adler's Horst*, das zugleich eines der wenigen Stücke ist, in dem eine lebensbedrohliche Felslandschaft dargestellt wird, die sich nicht am Ufer eines Meeres befindet. Die Szenenbeschreibung zu Beginn des ersten Aktes schildert die Landschaft folgendermaßen: „Wiesenschlucht, auf hohem Gebirge; den Hintergrund füllen hohe Felsen, die weit über die Suffiten<sup>1</sup> hinauszusteigen scheinen. An den Fuß derselben lehnt sich ein hölzernes Haus [...], welches die ganze Breite des Theaters einnehmen kann. [...] Die Kulissen müssen mehr Felsen, als Bäume seyn.“<sup>2</sup> Dieses Bühnenbild, das die ersten beiden der drei Akte des Stückes über bestehen bleibt, zeigt also zunächst nur den Fuß der Felslandschaft, dürfte aber dennoch den Eindruck erzeugen, dass der Fels um ein Vielfaches über die Hütte hinausragt, und schafft so bereits ein Gefühl für die gefährliche Höhe. Dieses Gefühl wird ausgebaut, wenn im dritten Akt schließlich das andere Ende der Felsen gezeigt wird. Ein Adler hat in der Zwischenzeit ein Kleinkind aus der zuerst gezeigten Szene in sein an diesem Ort gelegenes Nest entführt. Die umfangreiche Szenenbeschreibung zu Beginn des dritten Aktes lautet in voller Länge:

„Die Spitzen der Felsen. Im Vordergrund, zur rechten und linken Seite des Souffleurkastens erheben sich kleinere abgerißne Felsstücke, unmittelbar an diesen beginnt der Felsabgrund, der den Vordertheil der Bühne vom Hintertheile trennt, und quer über das ganze Theater geht. Hinten erheben sich nun zwei isolirt stehende Felsspitzen. Auf der einen, dem Schauspieler links, ist, am Fuße eines alten, im Felsen wurzelnden Stammes, des Adlers Horst, in welchem (dem Publikum unsichtbar) das geraubte Kind liegt, vom Adler gleichsam bewacht. Die Kulissen bestehen unten aus zerrissenen Felsstücken, weiter oben aus Luft.

Der Eintritt auf die Bühne kann also nur von unten auf statt finden, als ob auf der Seite des Orchesters der besteigbare Pfad läge, von dem in den ersten Akten die Rede war.

Wenn der Vorhang aufgezogen ist, ziehen zerstreute Gewitterwolken hoch über die Felsen, so daß sie den Adler und seinen Horst zum öfteren verhüllen.

---

<sup>1</sup> Gemeint ist die sogenannte Soffitte, d.h. die Deckenkulisse, die den Blick auf die oberhalb der Theaterbühne angebrachte Maschinerie verdeckt.

<sup>2</sup> Holtei: *Des Adler's Horst*. S. 3.

(Donner.)“<sup>1</sup>

Obwohl das Publikum dies auf der Bühne nicht sehen kann, scheinen sich selbst die niedrigsten der Felsspitzen im Vordergrund in schwindelerregender Höhe zu befinden. Um diesen Eindruck zu erzeugen, nimmt der Dramatiker eine ganze Reihe von Hilfsmitteln in Anspruch. Zunächst einmal ist der Fuß der Felsen aus den vorhergehenden Akten bekannt, sodass man daraus schon auf eine gewisse Höhe schließen kann. Zudem hat man zu diesem Zeitpunkt aus den Dialogen schon viel über Höhe und Gefährlichkeit der Felsen erfahren, zum Beispiel das Folgende: „[...] hier könnt ihr nicht hinauf, / Denn diese Felsen sind zu steil. / Von jenseits hält die tiefe Schlucht Euch auf! / Und noch kein Mensch drang durch die hohen Forsten / Bis zu den Spitzen, wo die Adler horsten.“<sup>2</sup> Nicht zuletzt wird der Anschein großer Höhe aber durch das gegenwärtige Szenenbild selbst sowie den Umgang mit demselben erzeugt. Durch die ungewöhnliche Anweisung, dass die Bühne von unten her zu besteigen ist, wird der Aufstieg angedeutet. Zum Teil bleibt es der Willkür der Schauspieler überlassen, diesen mühevoll erscheinen zu lassen, zum Teil finden sich entsprechende Hinweise in späteren Regieanweisungen und Dialogtexten. Zudem zeigt noch die Nähe zu den Wolken auf, wie hoch oben sich der neue Schauplatz befindet. Holtei versucht sich also an der Darstellung einer Felslandschaft, deren Größe an die Beschreibung des Felsens aus dem Vorwort zu Kleists *Sappho* erinnert. Landschaften solcher Ausmaße können aber nur stark verkleinert im Hintergrund bzw. als Teil des gemalten Prospekts in ihrer Gesamtheit dargestellt werden. Für diese Form der Darstellung entscheidet sich beispielsweise Adolf Müllner in seinem Trauerspiel *König Yngurd*.<sup>3</sup> In Holteis Stück müssen die Felsen jedoch begehbar sein und in einem glaubhaften Größenverhältnis zum Schauspieler stehen. Die Darstellung der Felsen kann deshalb nur in Ausschnitten erfolgen. Holtei entscheidet sich daher für die Darstellung des Kopf- und des Fußendes und versucht diese durch die genannten Mittel so zu gestalten, dass das Publikum sich die dazwischenliegende vertikale Strecke möglichst lang vorstellt, um so den Eindruck einer Höhe zu erzeugen, die diejenige der auf der Bühne dargestellten Abschnitte der Felsen um ein Vielfaches übersteigt. Es ist hierzu

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 58.

<sup>2</sup> Ebd., S. 55.

<sup>3</sup> Die Szenebeschreibung lautet dort: „Düsterer Platz an der Seeküste von Auslo. Rechts vom Schauspieler, im Hintergrunde, ein hoher Fels, dessen mit Gesträuch bewachsener Fuß in den See hereintritt. Er ist von oben herab bis über die Mitte seiner Höhe Wandartig schroff, weiter hinab aber wild und zackenförmig abgestuft. Auf der äußersten Spitze der Felswand ein Theil der Normännischen Königsburg, von alterthümlichem und baufälligem Ansehen, mit gothischen Fenstern und einer Pforte, an deren Schwelle die Felswand scharf abschneidet. [...]“ Siehe Müllner: *König Yngurd*. S. 192. Der folgende Akt beginnt innerhalb der beschriebenen Burg, von wo aus jedoch die Felslandschaft vom Publikum nicht gesehen werden kann, sondern die Fenster lediglich den Blick auf den freien Himmel öffnen.

allerdings anzumerken, dass selbst die Höhe dieser dargestellten Bereiche zusammengenommen ausreichend gewesen sein mag, um einen Sturz von der Spitze der höchsten Felsen lebensbedrohlich wirken zu lassen.

Die bloße Andeutung großer Höhe reicht aber natürlich noch nicht aus, um das Gefühl von Lebensgefahr zu erwecken. Hierzu muss der Dramatiker zuerst dafür sorgen, dass der Absturz einer Figur aus dieser Höhe möglich oder besser noch wahrscheinlich wirkt. Holtei schafft hierfür die notwendigen Voraussetzungen, indem er zwischen die Felsen im Vordergrund und die beiden höheren Felsspitzen im Hintergrund einen Abgrund setzt. Es wird schon in der Szenenbeschreibung deutlich, dass dieser Abgrund überwunden werden muss, denn es gilt das Nest des Adlers auf der Felsspitze im Hintergrund zu erreichen, während der Aufstiegs Pfad auf der anderen Seite des Abgrunds im Vordergrund liegt. Da der Abgrund zudem über die gesamte Breite der Bühne geht, erscheint er unumgänglich. Die Gewitterwolken und der Donner lassen den Aufstieg zusätzlich riskant erscheinen.

Tatsächlich spielt der Abgrund im weiteren Handlungsverlauf jedoch gar keine besonders große Rolle, denn die Mutter des Kindes betritt bei ihrem Rettungsversuch die Bühne im Gegensatz zu den übrigen Figuren gar nicht auf die in der Szenenbeschreibung angegebene Weise von unten, sondern klettert direkt an einer der beiden hohen Felsspitzen im Hintergrund empor. Leider muss sie am Gipfel angekommen feststellen, dass sie versehentlich den falschen Felsen erklettert hat. Die unüberbrückbare Distanz ist aus ihrer Sicht also diejenige zwischen den beiden Felsspitzen im Hintergrund, nicht diejenige zwischen Vorder- und Hintergrund. Auch das Gewitter wirkt letztlich anders, als man es zunächst erwarten könnte. Anstatt für zusätzliche Gefahr zu sorgen, erweist es sich als Rettung, denn ein Blitz fährt in jenen Stamm, auf dem sich das Nest des Adlers befindet, und spaltet in derart, dass die eine Hälfte das Nest weiterhin trägt, die andere aber kippt und eine Brücke zu der zweiten Felsspitze bildet, die die Mutter irrtümlicherweise erklommen hat. So schafft diese es schließlich doch zu ihrem Kind vorzudringen. Nachdem von einer Figur, die sich jenseits des Abgrunds befindet, der zum Angriff übergehende Adler erschossen wurde, steigt eine größere Menge weiterer Figuren im Vordergrund herauf und überwindet in kurzer Zeit den Abgrund, indem sie eine provisorische Brücke zur Felsspitze baut und so Mutter und Kind rettet. Offenbar war die Schlucht letztlich also doch nicht so unüberwindlich, wie es zunächst den Anschein hatte, was bedeutet, dass sowohl der riskante Einsatz der Mutter als auch der Blitzschlag für die Rettung des Kindes unnötig waren. Bis zu einem gewissen Grad ist der Eindruck, der zuvor sowohl durch die Szenenbeschreibungen als auch die Dialogtexte erzeugt wird, also irreführend. Für die Dramaturgie des Stückes ist genau dieser Eindruck



jedoch notwendig, denn erstens kann nur durch ihn Spannung aufgebaut werden, zweitens bestimmt er die Handlung des Stückes, denn die Figuren unterliegen ihm größtenteils ebenfalls und müssen erst im Lauf der Handlung ihre Angst vor den tödlichen Felsen überwinden, um schließlich im großen Finale beherzt zur Tat schreiten und so die Rettung ermöglichen zu können. All dies erklärt, weshalb in diesem Stück ein derart großer Aufwand betrieben wird, um die Felslandschaft als lebensbedrohlich darzustellen, während Grillparzer in seiner *Sappho* sich hierzu nicht die mindeste Mühe gibt. Handlung und Dramaturgie des Trauerspiels Grillparzers sind nicht auf den Anschein von Gefahr angewiesen, der Fels muss nur tödlich wirken, aber nicht tödlich erscheinen. *Des Adler's Horst* hingegen basiert nahezu vollständig auf dem Anschein von Gefahr, während die tödliche Wirkung zugunsten des glücklichen Endes ausbleibt. Ob eine Landschaft als lebensbedrohlich dargestellt wird, hängt also weniger damit zusammen, ob sie auch tatsächlich tödlich wirkt, sondern vielmehr damit, inwiefern diese Darstellung für Handlung und Dramaturgie des Stückes benötigt wird. Hinsichtlich des hohen inszenatorischen Aufwandes im Stück Holteis ist allerdings zu beachten, dass es sich um eine „romantisch-komische Oper“ handelt, ein Genre, in dem gerne auf optisch beeindruckende Szenen gesetzt wird, wie oben bereits anhand von *Belino und Rosaura* festgestellt wurde. Bei Stücken dieser Art suchen die Dramatiker geradezu nach Szenen, die der Regie später als Anlass dienen können die ihnen zur Verfügung stehende Bühnentechnik voll auszunutzen. Bei einem Stück, in dem auf eine subtilere Inszenierung gesetzt wird, wäre der Unterschied zu Grillparzers *Sappho* sicherlich weniger augenfällig. Nichtsdestotrotz bleibt festzuhalten, dass *Des Adler's Horst* den technischen Aufwand zur Erzeugen des Gefühls von tödlicher Gefahr einsetzt, während die vergleichsweise bescheidenen Inszenierungsanweisungen der *Sappho* Grillparzers eher auf eine Verdeckung dieser Gefahr abzielen scheinen. Das gefährliche Aussehen einer Landschaft und ihre tödliche Wirkung sind in den untersuchten Stücken also zwei voneinander unabhängige Phänomene.

#### 5.3.3.3. Wälder und Einöden

Mit dem Meer und der Felslandschaft sind im Grunde schon alle gefährlichen Landschaftstypen in den Dramen des untersuchten Zeitraums behandelt worden. Von ihnen abgesehen gibt es kaum Fälle, in denen eine Landschaft tödlich wirkt. Zwar kann auch der Gang in einen Wald sich als äußerst gefährlich erweisen, doch diese Gefahr geht nicht vom Wald selbst aus, sondern von den Menschen, die sich in ihm verstecken. Ein Wald kann das Revier von Räubern sein, wie z.B. von Robert und seiner Bande in Holteis *Robert der Teufel*.

Er kann aber auch der Ort sein, in dem eine ganze Streitmacht in einem Hinterhalt ihr Leben lässt, wie in Kleists *Hermannsschlacht*. Zudem sind Wälder der bevorzugte Ort für tödliche Jagdunfälle, für echte wie in Asts *Krösus* ebenso wie für scheinbare wie in Artners *Die That*. Auffälligkeiten in der Darstellungsweise der Wälder sind anhand der Regieanweisungen und Szenenbeschreibungen in solchen Fällen nicht auszumachen. Es handelt sich um gewöhnliche Wälder, die die Gelegenheit zur Tat bieten, aber ansonsten zu den Morden, die in ihnen stattfinden, in keinerlei Verbindung stehen. Weder taugen sie selbst in irgendeiner Weise zum Mordwerkzeug, noch nehmen sie auf irgendeine Weise Einfluss auf die Psyche von Figuren, die diese zu Mördern oder Selbstmördern macht. Auch spiegelt das Aussehen der Wälder ihre Gefährlichkeit nicht wieder und ebenso wenig erinnern sie vor der Tat in irgendeiner Weise an Tot und Sterblichkeit oder sorgen für eine morbide Atmosphäre. Sehen wir uns als Beispiel die folgende Szenenbeschreibung aus *Die That* an, die für den ersten, dritten und fünften Akt des Stückes gilt: „Waldgegend mit verschiedenen zusammen laufenden Wegen. Im Vordergrund links eine Einsiedlerklausen [...], rechts das Eingangsthor eines Parks. Im Hintergrund Aussicht auf einen Hügel mit einem großen Baum. – So oft diese Scene vorkommt, sieht man im Mittel und Hintergrund zuweilen Wanderer und Vorübergehende auf den mancherley Wegen.“<sup>1</sup> Nichts an dieser Szenenbeschreibung deutet auf eine Gefahr hin, schon gar nicht auf eine, die in Zusammenhang mit der Landschaft stehen könnte. Gerade die abschließende Erwähnung vorbeigehender Menschen lässt den Wald sogar ausgesprochen harmlos erscheinen. Allerdings handelt es sich hierbei um einen ungewöhnlich kultivierten Wald. Spaziergänger, angelegte Wege und Parks sind nicht die Regel in den Wäldern der untersuchten Dramen. Wilden, noch nicht von Menschen erschlossenen und zurechtgestutzten Wäldern würde man sicherlich ein größeres Potential zutrauen gefährlich und lebensfeindlich zu wirken. Dieses Potential wird jedoch kaum genutzt. „Teutoburger Wald. Nacht, Donner und Blitz“<sup>2</sup>, lautet etwa die Szenenbeschreibung zum fünften Akt der *Hermannsschlacht*. Es scheint sich hier durchaus um ein Szenenbild zu handeln, das beim Publikum ein Gefühl von Gefahr erzeugen soll, doch wird dies durch das Gewitter und die Dunkelheit der Nacht erreicht und nicht durch den Wald, auf dessen nähere Beschreibung verzichtet wird. Soll doch einmal der Wald selbst zu diesem Gefühl beitragen, so geschieht dies, indem ihm indirekt die Eigenschaft zugesprochen wird besonders gut als Versteck dienen zu können. Dies kann in sehr knappen Worten geschehen, wie in Holteis *Robert der Teufel*: „Finsterer Felsenwald. Im Hintergrunde der Eingang zu Roberts Raubschlosse.“<sup>3</sup> Die Finsternis soll den Eindruck

---

<sup>1</sup> Artner: *Die That*. S. 3.

<sup>2</sup> Kleist: *Hermannsschlacht*. S. 201.

<sup>3</sup> Holtei: *Robert der Teufel*. S. 201.

erwecken, als könnten in diesem Wald die fürchterlichsten Gefahren lauern, ohne gesehen zu werden. Dabei wird aber gerade der Ort, von dem die Gefahr tatsächlich ausgeht, nämlich das Raubschloss, nicht von der Finsternis verhüllt. Als schließlich eine unschuldige Figur diese Szene betritt, tritt Robert ihr ganz offen entgegen.<sup>1</sup> Auf Überfälle aus dem Hinterhalt sind er und seine Räuber in dieser Situation gar nicht angewiesen. Es geht also nicht darum durch die Finsternis eine tatsächlich im Stück auftretende Gefahr zu verdecken, sondern darum die Möglichkeit solcher Gefahren anzudeuten. Die Erwähnung der Felsen scheint dazu zu dienen, die Landschaft zusätzlich unwegsam, abweisend und lebensfeindlich wirken zu lassen, wie es beim Einsatz von Felslandschaften üblich ist. Es ist bezeichnend, dass der Dramatiker glaubt auf Felsen zurückgreifen zu müssen, um einen solchen Eindruck zu erzeugen. Anscheinend geht er nicht davon aus, dass ein bloßer Wald für sich genommen eine ähnliche Wirkung hervorbringen könnte.

Wie wichtig es Holtei tatsächlich ist, diese Waldlandschaft gefährlich und abschreckend erscheinen zu lassen, erkennt man nicht zuletzt dann, wenn er sie beim nächsten Szenenwechsel durch ihr Gegenbild ersetzt: „Sanfter, gartenartiger Wald, gleichsam im Gegensatz zur vorigen Dekoration. Im Hintergrunde ein Portal des Schlosses Arcques.“<sup>2</sup> Offenbar hat der zuvor gezeigte Wald nichts Sanftes und Gartenartiges an sich, sondern ist wild und unkultiviert. Dies wird erst durch den Kontrast richtig deutlich, denn in der vorhergehenden Regieanweisung wird nichts desgleichen erwähnt, es sei denn, man interpretiert all dies in das simple Adjektiv „finster“ hinein. Hier wie auch in den anderen zitierten Beispielen zeigt sich: Mit den Beschreibungen von Waldszenen geben sich die Dramatiker des untersuchten Zeitraums keine besondere Mühe. Eine Unterscheidung zwischen einem „finsteren“ und einem „gartenartigen“ Wald ist schon vergleichsweise differenziert. Ludwig Tieck etwa reicht in seiner *Genoveva* das Wort „Wald“ als vollständige Szenenbeschreibung.<sup>3</sup> Man geht offenbar davon aus, dass eine Waldszene weitestgehend selbsterklärend ist und die Details getrost der Fantasie des Lesers bzw. der Regie überlassen werden können. Versuche, Wälder in einer kreativen, überraschenden Weise darzustellen, werden nicht unternommen.

Dies alles deutet darauf hin, dass man sich von der Darstellung des Waldes keine besonders große Wirkung auf das Publikum erhofft. In manchen Fällen wird er erst gar nicht auf der Bühne gezeigt. In Asts *Krösus* etwa befindet er sich außerhalb der Szene, der in ihm

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 208/209.

<sup>2</sup> Ebd., S. 225.

<sup>3</sup> Tieck: *Genoveva*. S. 239, 247, 294.

stattfindende Jagdunfall wird nur im Dialogtext erwähnt.<sup>1</sup> Auch in *Die That* und *Robert der Teufel* geschehen die stattfindenden Morde außerhalb der Bühne, sodass man in diesen Stücken zwar einen Ausschnitt des Waldes sehen, aber die tatsächlich in ihm lauerten tödlichen Gefahren nicht mit eigenen Augen bezeugen kann. Bei den zuvor behandelten tödlichen Felslandschaften kann das Publikum zumindest zum Zeugen des Sprungs bzw. Sturzes werden, wenngleich es für die Bestätigung der tödlichen Wirkung auf eine Mauerschau angewiesen ist. In den genannten Waldszenen muss es hingegen erst den Dialogtexten entnehmen, dass es überhaupt zu einer gefährlichen Situation gekommen ist. Holtei scheint sich dabei Mühe zu geben dem Botenbericht die Schauerlichkeit zu verleihen, die seiner Szenenbeschreibung fehlt: „Weh’ mir, was sah’ ich? / An sieben Bäumen hängen sieben Leichen / Verstümmelt, blutig; unser Klausner ist / In dieser Zahl. Die höllischen Verbrecher / Umstanden lachend die entweih’te Stelle [...]“<sup>2</sup> Eine solche Szene auf offener Bühne darzustellen wäre, obgleich technisch sicherlich im Bereich des Möglichen, im untersuchten Zeitraum völlig undenkbar. Deshalb wird auf der Bühne nicht der Ort des Verbrechens, sondern ein anderer Schauplatz gezeigt, der mit diesem dennoch in gewisser Weise verknüpft ist durch die räumliche Nähe und den bloßen Umstand, dass es sich um denselben Wald handelt. Aufgrund dieser Verbindung kann das Szenenbild vom Dialogtext profitieren, insofern dieses durch die neue Information gefährlicher wirkt. Es entsteht der Eindruck: Die Gefahr ist nah, und was dort passiert ist, könnte ebenso gut hier passieren. Tatsächlich wird die junge Frau, die die zitierten Worte spricht, unmittelbar darauf entführt. Gefährlich wirkt das gezeigte Waldstück also durchaus, aber nicht durch seine eigene optische Erscheinung, sondern durch die Umstände. Dies scheint insgesamt für die Darstellung gefährlicher Waldlandschaften im untersuchten Zeitraum zuzutreffen.

Als tödlich könnten sich prinzipiell auch weite, menschenleere und leblose Landschaften erweisen, in denen die Gefahr des Verhungerns und Verdurstens besteht. Dieser Fall tritt jedoch nahezu nicht auf, was sicherlich damit zusammenhängt, dass die untersuchten Dramen überwiegend im mitteleuropäischen Raum spielen, in dem solche Landschaften nicht zu erwarten sind, möglicherweise aber auch damit, dass der Tod durch Hunger oder Durst allgemein nicht als tragisch oder ästhetisch wertvoll gilt. Nur in Immermanns *Merlin* kommen Artus und seine Ritter der Tafelrunde in eine entsprechende Situation. „Einöde. Die Tafelrunde auf dem Zuge“<sup>3</sup>, lautet hier die simple Beschreibung einer Szene, in der einer der Ritter offenbar aus Hunger oder Durst zusammenbricht und stirbt. „Macht die Bissen kleiner!

---

<sup>1</sup> Ast: Krösus. S. 111-113.

<sup>2</sup> Holtei: Robert der Teufel. S. 216.

<sup>3</sup> Immermann: Merlin. S. 188.

/ Lest Beeren von den Sträuchern! / Und es trinke Keiner, / Da besteht das Wasser in den Schläuchen.“<sup>1</sup>, sind die letzten Worte, die er zu der unter den Entbehrungen leidenden Gruppe spricht. „Laß uns würfeln, und schlachten / Wem das Mindeste fiel!“<sup>2</sup>, schlägt ein anderer später vor, als sich die Situation weiter verschlechtert hat und die letzten Vorräte aufgebraucht sind. Dieser Vorschlag scheint nicht in die Tat umgesetzt zu werden, allerdings wechselt die Szene kurz darauf und Artus und sein verirrtes Gefolge tauchen im restlichen Stück nicht mehr auf<sup>3</sup>, sodass man sich dessen nicht sicher sein kann. Wie bei den Waldlandschaften scheint das Bühnenbild auch hier nicht viel zur Kenntlichmachung der Gefahr beizutragen, in der die Figuren sich befinden. Dies ist insofern nachvollziehbar, als die Gefahr in diesem Fall von keinem konkreten Gegenstand und keiner konkreten Figur ausgeht, sondern von der Leere der Landschaft, die die Figuren umgibt. Es ist kaum möglich, diese weite Leere auf dem eng begrenzten Bühnenraum darzustellen. Allenfalls lässt sie sich durch ein entsprechendes Landschaftsbild im Prospekt andeuten. In der Szenenbeschreibung des *Merlin* ist hiervon zwar nicht die Rede, aber da die Verwendung gemalter Prospekte zum damaligen Bühnenstandard gehört, hat der Dramatiker den Einsatz dieses Mittels mit hoher Wahrscheinlichkeit als eine Selbstverständlichkeit angenommen, die keiner Erwähnung bedarf. Aber selbst dann wäre für das Publikum noch immer nur ein kleiner Ausschnitt dieser Landschaft wahrnehmbar. In dieser einen Richtung hätte es zwar den Ausblick auf die menschenleere Weite, könnte aber nicht wissen, ob nicht wenige Schritte neben der Bühne das nächste Dorf beginnt. Für sich genommen kann das Bild einer menschenleeren Landschaft also schwerlich gefährlich wirken, es kann nur den Eindruck unterstützen, der durch die Dialoge und Handlungen der Figuren entsteht. Im Fall von Immermanns *Merlin* sprechen diese eine eindeutige Sprache.

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 190/191.

<sup>2</sup> Ebd., S. 208.

<sup>3</sup> Man hört später lediglich einmal Rufe von außerhalb der Szene, aus denen sich aber nicht entnehmen lässt, ob die Gruppe noch vollständig ist. Siehe Ebd., S. 222.

## **6. Figuren**

In diesem Kapitel werden einige Typen von Figuren sowie einige typische Figurenkonstellationen untersucht, die in Bezug auf den Tod und dessen Darstellung von besonderer Bedeutung sind. Vollständigkeit kann ich dabei noch weniger beanspruchen als in den bisherigen Kapiteln. Zu zahlreich und vielfältig sind diese Figurentypen und Konstellationen, um auch nur die wichtigsten unter ihnen in einem einzelnen Kapitel behandeln zu können. Deshalb beschränke ich mich darauf, zunächst nur zwei sehr allgemein gehaltene und deshalb auf viele Stücke anwendbare Unterscheidungen zu behandeln, nämlich diejenige zwischen Haupt- und Nebenfiguren und die zwischen Protagonisten und Antagonisten. Im Zusammenhang mit letzterer Unterscheidung wird auch untersucht, inwiefern der Tod als Mittel zur Konfliktlösung gelten kann. Daraufhin wende ich mich besonders engen Beziehungen zwischen Figuren zu und werde dabei zum Teil auf Phänomene eingehen, die im Laufe dieser Arbeit bereits aufgetaucht sind, die aber noch nicht in der Ausführlichkeit behandelt werden konnten, die sie verdienen. Ähnliches gilt auch für den letzten Abschnitt, in dem ich auf einige Figurentypen eingehen werde, die interessante Funktionen im Hinblick auf den Tod und dessen Darstellung erfüllen. Dabei werden einige Beobachtungen aus den vorhergehenden Kapiteln wiederaufgenommen.

### **6.1. Haupt- und Nebenfiguren**

Im Vorwort wurde bereits knapp ausgeführt, wie die Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenfiguren in dieser Arbeit verstanden werden soll. Ich will deshalb an dieser Stelle lediglich noch etwas näher auf einige Aspekte eingehen. Bei der in dieser Arbeit vollzogenen Differenzierung zwischen Haupt- und Nebenfiguren handelt sich um eine grobe Einschätzung der Bedeutsamkeit der Figur anhand verschiedener Kriterien. Wo exakt die Grenze zu ziehen ist, ist nicht immer klar. In manchen Stücken gibt es einen großen und leicht zu erkennenden Abstand, in vielen Stücken gibt es aber auch Nebenfiguren, die für das Stück in verschiedener Hinsicht sehr bedeutsam sind, sodass der Übergang ein fließender ist. Es kann auch sein, dass ein Stück über eine Fülle bedeutsamer Figuren verfügt und je nachdem, welches Kriterium am stärksten gewichtet wird, eine andere als die Hauptfigur erscheint. Im Kontext dieses Kapitels ist es aber zumeist gar nicht nötig genau bestimmen zu können, bei welcher Figur es sich um die Hauptfigur handelt. Es geht nur darum zu untersuchen, wie sich die Bedeutsamkeit einer Figur für das Stück auf die Darstellung ihres Todes auswirkt. Solange die als Hauptfigur bezeichnete Figur zu den bedeutsamsten im Stück gehört und ein deutlicher Abstand zu den

als Nebenfiguren bezeichneten Figuren besteht, ist die Bezeichnung im Hinblick auf ihren Zweck angebracht.

Es gibt einige Kriterien, die zur Einschätzung der Bedeutsamkeit einer Figur dienen können. Objektiv messbar ist der Anteil einer Figur an der Figurenrede, also die Anzahl an Versen, Worten oder Zeichen im Dialogtext einer Figur im Vergleich zu derjenigen im gesamten Dialogtext des Stückes.<sup>1</sup> Auch der Grad der Vernetzung einer Figur mit anderen Figuren bzw. ihre Zentralität kann möglicherweise objektiv festgestellt werden, je nachdem, woran man ihn misst. Objektiv messbar ist etwa, mit wie vielen anderen Figuren sich eine Figur im Laufe des Stückes in einer gemeinsamen Figurenkonfiguration befindet oder mit wie vielen anderen Figuren sie in Dialog tritt. Eventuell kann auch die bloße Anzahl an Figurenkonfigurationen bzw. Auftritten, an denen eine Figur teilnimmt, als Maßstab für ihre Zentralität betrachtet werden. Der Wert solcher Zahlen ist aber zweifelhaft, da sie stark von den Auftritten und Abgängen eher unbedeutender Nebenfiguren beeinflusst werden. Nicht objektiv messbar ist die Zentralität einer Figur, wenn man sie anhand des zwischen den Figuren bestehenden Beziehungsgeflechts, also der Figurenkonstellation, beurteilt. Schon die Art einer Beziehung herauszuarbeiten verlangt einen gewissen interpretatorischen Aufwand, der völlige Objektivität unmöglich macht, und all diesen Beziehungen müsste anschließend auch noch jeweils ein Wert zugesprochen, der sie miteinander vergleichbar macht, was ebenfalls nicht ganz ohne Willkür möglich ist. Nichtsdestotrotz können in Diagrammen dargestellte Figurenkonstellationen oftmals einen guten Eindruck davon vermitteln, welche Figur in der Handlung eines Stückes im Mittelpunkt steht.<sup>2</sup>

Ebenfalls nicht objektiv messbar ist, wie viel eine Figur zur Handlung des Stückes beiträgt, ob sie sie etwa durch ihre Aktionen in Gang hält, ob sie sie durch ihre Reaktionen auf die Handlungen einer anderen Figur beeinflusst oder auch ob sie die Handlungen anderer Figuren auslöst. Je nachdem, wie man hier den Schwerpunkt setzt, muss eine Figur nicht zwangsweise besonders aktiv sein, um nach diesem Kriterium eine Hauptfigur zu sein. So hat beispielsweise Genoveva bzw. Genovefa in den nach ihr benannten Dramen Maler Müllers, Tiecks und Raupachs selbst nur wenig Handlungsspielraum, ist aber dennoch eine äußerst bedeutsame Figur, da fast alle Handlungen in diesen Stücken in der einen oder anderen Weise auf sie bezogen sind.

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu Pfister: Das Drama. S. 226/227.

<sup>2</sup> Zum Wert der Visualisierung von Figurennetzwerken und ihrer Aussagekraft u.a. über ihre Zentralität siehe Moretti, Franco: Network Theory, Plot Analysis. In ders.: Distant Reading. London und New York 2013. S. 211-240.

Zuletzt schließlich kann auch als Kriterium herangezogen werden, wie viel eine Figur zu jener Botschaft oder Lehre beiträgt, die dem Publikum durch das Stück vermittelt werden soll. Wie stark dieses Kriterium zu gewichten ist, hängt vom jeweiligen Stück ab, denn nicht in jedem Stück ist eine solche Lehre deutlich erkennbar oder überhaupt vorhanden. Aber selbst wenn sie vorhanden ist, ist noch zu bestimmen, wie bedeutsam diese Lehre ihrerseits für das Stück ist, ob sie etwa tatsächlich die Handlung des gesamten Stückes bestimmt oder ob es beispielsweise eher so wirkt, als wäre sie vom Autor nur angehängt worden, um das Stück moralisch zu rechtfertigen und dadurch eventuell vor Zensurmaßnahmen zu schützen. Zudem ist es möglich, dass ein Stück über verschiedene ähnlich bedeutsame Lehren und Botschaften verfügt, zu denen die Figuren unterschiedlich stark beitragen. Die Bewertung der Bedeutsamkeit einer Figur nach diesem Kriterium ist also in vielen Fällen mit einem sehr hohen interpretatorischen Aufwand verbunden. Es gibt aber auch Stücke, bei denen sehr leicht zu erkennen ist, dass etwa ein bestimmter moralischer Lehrsatz anhand einer einzelnen Figur exemplifiziert werden soll, sei es derart, dass sie als vorbildlich dargestellt wird, oder derart, dass sie als abschreckendes Beispiel erscheint. In solchen Fällen ist die Bedeutsamkeit der betreffenden Figur für das Stück kaum zu leugnen.

All diese Kriterien werden in dieser Arbeit also bei der Einschätzung, ob es sich bei einer Figur um eine Haupt- oder Nebenfigur handelt, miteinbezogen, auch wenn auf eine genaue Überprüfung verzichtet werden muss. Für die angestrebten Ziele ist eine oberflächliche Einschätzung der Bedeutsamkeit der Figuren aber zumeist ausreichend.

#### 6.1.1. Größtmöglicher Abstand

Am deutlichsten fällt die Differenz in der Behandlung des Todes von Haupt- und Nebenfiguren wohl in Dramen aus, bei deren Hauptfiguren es sich um Kriegshelden handelt, weshalb ich diese im Folgenden als Beispiele nutzen werde. Es gehört zum Wesen des Helden, dass er steht, wo andere fallen: „Mitten unter seinen Freunden hat er sich dem Tod gestellt. Sie sind gefallen. Er steht und prahlt. [...] Das Kraftgefühl, gegen diese lebend zu stehen, ist im Grunde stärker als jede Trauer, es ist ein Gefühl der *Auserwähltheit* unter vielen, deren Schicksal ein manifest gleiches ist. Auf irgendeine Weise fühlt man sich, bloß weil man noch da ist, als der *Bessere*. [...] Wem dieses Überleben oft gelingt, der ist ein *Held*. Er ist stärker. Er hat mehr Leben in sich.“<sup>1</sup> Was Canetti in *Masse und Macht* beschreibt, trifft auf das deutsche heroische Drama des untersuchten Zeitraums insgesamt zu, beschreibt das Verhältnis des Kriegshelden zum Tod aber noch nicht ausreichend. Man müsste dem noch

---

<sup>1</sup> Canetti, Elias: *Masse und Macht*. 31. Auflage. Frankfurt am Main 2010. S. 268.



hinzufügen, dass der Held nicht nur überleben, sondern auch selbst töten muss, und zudem häufig irgendwann selbst den Heldentod stirbt. Bevor jedoch der betreffenden Figur der Heldentod vergönnt ist, muss sie sich bereits als Kriegsheld erwiesen haben, indem sie unzählige andere überlebt. Zwar ist nicht in jedem Stück viel von dieser Masse toter Feinde zu sehen. Manche Stücke konzentrieren sich lieber auf den Tod des Helden und begründen seinen Status durch eher knappe Hinweise auf seine Taten. In der Regel bekommt die betreffende Figur aber doch die eine oder andere Gelegenheit, ihre Heldenhaftigkeit auf dem Schlachtfeld unter Beweis zu stellen. Beispiele hierfür sind etwa Kotzebues *Bayard* (1801) oder Körners *Zriny* (1814), die im Folgenden näher betrachtet werden sollen.

Wie bei allen Hauptfiguren steht auch der Tod des Helden stets am Ende des Stückes und muss deshalb den erwünschten Schlusseffekt erzeugen. Tatsächlich werden Heldentode tendenziell noch aufwendiger inszeniert als die Tode anderer Hauptfiguren. Die Mittel hierzu sind vielfältig. Im *Bayard* etwa versammeln sich Soldaten beider Heere am Rande des Schlachtfelds um den Helden, um ihm beim Sterben zuzusehen und ihm dabei Respekt zu zollen. Der feindliche Befehlshaber lässt ihm sogar aus den eigenen Fahnen ein Dach bauen, um ihn vor der Sonne zu schützen und ihm seine letzten Augenblicke so angenehm wie möglich zu machen.<sup>1</sup> Wie in den Kapiteln *Struktur* und *Szenenbilder* bereits erläutert wurde, sind solche Schlussbilder üblich, wenn die Schlusszene des Stückes und die Sterbeszene der Hauptfigur zusammenfallen. Die wichtigsten Figuren des Stücks und manchmal auch noch einige andere versammeln sich um den Sterbenden und drücken im letzten Augenblick vor dem Fallen des Vorhangs durch ihre Anordnung, Haltung und Gebärden ihr Verhältnis zu ihm und ihre Empfindungen über seinen Tod aus. Bei Todesszenen von Kriegshelden ist diese Konzentration auf den Sterbenden besonders auffällig, denn eine Figur wie Bayard befindet sich auf einem Schlachtfeld, auf dem gerade Hunderte oder Tausende getötet und verletzt wurden. Bayards Todesart unterscheidet sich in nichts von der gewöhnlicher Soldaten, er wurde, wie vermutlich viele andere, von einem Büchschuss getroffen. Trotzdem ist die gesamte Aufmerksamkeit beider Konfliktparteien allein auf sein Sterben gerichtet. Angesichts seines Todes verblasst der aller anderen und selbst die Feindschaft scheint für den Moment nachrangig. Diese herausragende Stellung nimmt der Held schon deshalb ein, weil sein Tod die Niederlage besiegelt. So große Verluste das Heer zuvor auch hinnehmen muss, es ist doch nicht geschlagen, solange er noch steht. Sobald er aber gefallen ist, ist der Kampf verloren und ihn fortzusetzen verliert jeden Sinn. „Halt! seh’ ich recht? Ein schwer Verwundeter /

---

<sup>1</sup> Kotzebue: *Bayard*. S. 271. Vgl. hierzu auch den Abschnitt *Der Tod auf dem Schlachtfeld* im Kapitel *Todeszeichen* sowie die Behandlung dieser Szene im Kapitel *Szenenbilder*. Siehe oben, S. 71, 301.

Wird langsam hergeleitet – Prinz, er ist's! [...] Und der Sieg ist unser!“<sup>1</sup>, sagt einer seiner Getreuen zu Carl von Bourbon, dem Gegenspieler Bayards. Einen Moment zuvor wollte Carl noch selbst in den Kampf eilen, um dort einen ehrenhaften Tod zu suchen, denn er hielt die Schlacht bereits für verloren. Dann aber fällt der feindliche Held und von einem Moment auf den anderen werden alle eigenen Verluste bedeutungslos, sodass Carl das schon erhobene Schwert wieder sinken lassen kann. Der Kampf ist entschieden.

Ähnliches gilt auch für Körners *Zriny*, obgleich die Mittel zur Inszenierung des Heldentodes hier völlig andere sind. Die letzte Schlacht des Helden gegen die angreifenden Türken findet direkt vor seiner Haustür statt: „Das Theater verwandelt sich in einen Teil des brennenden alten Schlosses. Im Hintergrunde das neue Schloß mit aufgezogener Zugbrücke. Trompetengeschmetter, Trommelwirbel und Feldgeschrei der wütend anstürmenden Türken. Die Zugbrücke geht nieder, es fallen zwei Schüsse aus dem Thore, und durch den Dampf stürzen die Ungarn herauf.“ Zunächst fällt Zriny's Schwiegersohn. „Zriny tritt über den Leichnam und kämpft mächtig fort. Endlich stürzt auch er.“ Für seine Frau ist dies das Zeichen, sich selbst mit dem Pulverturm in die Luft zu sprengen: „ein fürchterlicher Knall; das neue Schloß stürzt zusammen, und der Vorhang fällt schnell.“<sup>2</sup> Auch hier ist der Kampf in dem Moment beendet, in dem der Held fällt. Während dies aber im *Bayard* zur Folge hat, dass die Kampfhandlungen eingestellt werden und beide Seiten friedlich nebeneinander stehen, bedeutet der Tod Zriny's die vollständige Vernichtung seiner Partei, einschließlich der Gebäude und der verbliebenen Familienangehörigen. Nichts und niemand auf der eigenen Seite darf seinen Tod überstehen, denn alles, was über diesen Zeitpunkt hinaus noch existieren würde, würde zur Beute der Feinde werden. Zriny's Tod bedeutet nicht einfach eine Niederlage, sondern die totale Niederlage, an die auch der Tod aller Mitstreiter und Angehörigen geknüpft ist. Der Zusammenbruch des Schlosses in dem Moment, in dem Zriny fällt, stellt diese Tragweite des Heldentodes bildlich dar.

Aber selbst im Moment ihrer endgültigen Niederlage können Helden noch in gewisser Weise Sieger bleiben. Bayard schafft es seinem Gegenspieler durch seinen Sterbemonolog ein schlechtes Gewissen zu machen, weil dieser sich im Gegensatz zu ihm gegen seinen eigenen König stellte. Mit den Versen „Von ihm [dem König] bedauert – von dem Vaterlande / Beweint – von einem gnäd'gen Gott in meinem / Beruf gefodert [sic] – sterb' ich – froh und fröhlich –“ beendet er seine letzte Rede und verstirbt, woraufhin der sichtlich betroffene Carl von Bourbon sich die Frage stellt: „Wer blieb hier der Sieger?“<sup>3</sup> Es sind die letzten Worte und

---

<sup>1</sup> Ebd, S. 268.

<sup>2</sup> Körner: *Zriny*. S. 135.

<sup>3</sup> Kotzebue: *Bayard*. 272.

gewissermaßen das Fazit des Stücks. Im Falle Zrinys ist die Niederlage mit all ihren verheerenden Folgen eingeplant. Die Übermacht der türkischen Truppen ist erdrückend, an einen Sieg ist von Anfang an gar nicht zu denken. Das gesamte Stück über geht es für Zriny und seine Mitstreiter nur darum, den Feind lange genug in Schach zu halten, damit der Kaiser die Zeit hat im Hinterland sein Heer zu versammeln. Im fünften und letzten Akt ist schließlich klar, dass das kaiserliche Heer nicht rechtzeitig kampfbereit sein wird, um Zrinys Schloss vor der drohenden Eroberung zu bewahren. Es bleibt daher nur die Wahl durch Flucht das eigene Leben zu retten und damit zugleich das ganze Kaiserreich den Türken preiszugeben oder sich ein letztes Mal zum Kampf zu stellen und dadurch unter Aufopferung des eigenen Lebens noch ein bisschen Zeit herauszuschlagen. Insofern entscheidet der Tod Zrinys gar nicht über Sieg oder Niederlage, denn verloren war der Kampf schon vor seinem Beginn, sondern markiert lediglich die Erfüllung der Aufgabe, sich für das Wohl des Vaterlandes zu opfern.

Der Held hat aber schon vor diesem Triumph im Tod Siege eingefahren. Diese Siege sind nahezu immer blutig. Das bloße Überleben, während andere um ihn herum fallen, das Canetti als hinreichendes Merkmal des Helden ansieht, reicht in den deutschen Dramen des untersuchten Zeitraums nicht aus, um diesen Status zu erlangen. Es ist notwendig, dass andere fallen, während der Held steht, aber es ist auch notwendig, dass zumindest ein Teil von ihnen durch die Hand des Helden fällt. „Nur unter Leichen bettet sich der Held, / Die er vorausgesandt als Todesopfer“<sup>1</sup>, sagt Zriny vor der letzten Schlacht zu seinen Mitstreitern. Noch in dem Moment, in dem er sein eigenes Leben opfert, ist es die Aufgabe des Kriegerhelden möglichst viele Feinde mit sich in den Tod zu reißen. Auf der Bühne sieht man hiervon aber nur wenig. Gewalttaten des Helden, die im Lauf der Handlung und nicht schon in der Vorgeschichte stattfinden, werden eher durch Botenberichte oder Mauerschauen vermittelt. So berichtet etwa Carl von Bourbon per Mauerschau über die letzten Taten Bayards auf dem Schlachtfeld:

„Die Unsern weichen – fliehen! – Höll’ und Teufel

Zu ganzen Haufen treiben Einzelne

Sie vor sich her – dort mäht ein kühner Ritter

Wie mit der Todessense alles nieder –

Ha jetzt! – verwundet stürzt sein Roß – er ist

Verloren! – Nein! Da weht der Federbusch

Schon wieder, und aufs neue blitzt sein Schwerdt!

Er kämpft zu Fuß – er siegt – zerstreut – verfolgt –“

---

<sup>1</sup> Körner: Zriny. S. 132.

Um keinen Zweifel daran zu lassen, wer dieser Ritter ist, fügt Carls Begleiter noch hinzu: „Der Teufel oder Bayard!“<sup>1</sup> An dieser Beschreibung lässt sich gut ablesen, weshalb kämpfende Helden so selten auf die Bühne gebracht werden. Einzelne Schwertkämpfe sind zwar durchaus szenisch darstellbar, aber der Held tötet feindliche Soldaten nicht einzeln, sondern in Mengen. Das Sterben nimmt in seiner Umgebung ein solches Ausmaß an, dass es auf der Bühne schwerlich adäquat umgesetzt werden kann. Die szenische Darstellung könnte nie an die Bilder heranreichen, die die Berichterstatter mit ihren Worten heraufbeschwören. Dass der Held in dem vorliegenden Fall mit Tod und Teufel verglichen wird, mag daran liegen, dass der Bericht von seinen Feinden stammt. Aber wie auch immer man zu dieser Bewertung steht, Bayard tötet seine Feinde jedenfalls in solcher Zahl, dass sie dabei jegliche individuellen Züge verlieren. Der Bericht durch die Mauerschau konzentriert sich dabei ganz und gar auf die Tätigkeit Bayards, nicht auf die Folgen für seine Opfer. Keine einzelnen getöteten Feinde oder gar Wunden, die der Held verursacht, werden genannt. Der Kriegsheld „zerstreut“, „verfolgt“ und „mäht nieder“, doch niemand Bestimmten, sondern „alles“ oder „ganze Haufen“. Bei negativ dargestellten oder moralisch zweifelhaften Figuren, die durchaus ebenfalls Kriegshelden sein können, zeigt sich dieses Verhalten tendenziell noch deutlicher als bei einer positiv charakterisierten Figur wie Bayard, da solche Figuren unbescheiden genug sind mit ihren Kriegstaten zu prahlen. „Mir widerstand / Kein Einziger! Mir schritt der Tod voran“<sup>2</sup>, sagt Edgar in Houwalds *Die Feinde*. Die Titelfigur im *Karl von Bourbon* von Robert Eduard Prutz, einem Stücke, das denselben Stoff wie im *Bayard* aus der Sicht der Gegenseite behandelt, sagt, als sie sich gerade aus dem Schlachtgetümmel entfernt: „Ich habe mich in Blut berauscht; mein Herz ist / Ruhig geworden in dem Lärm der Schlacht: / Als wären alle Geister der Gefallnen / In mich gefahren und ich wandelte, / Gleich einem Gott durch dieses Leichenfeld!“<sup>3</sup> Hier sind die Parallelen zu Canettis Heldenbegriff unverkennbar, die Menge der Toten scheint nur dazu da zu sein, dass sich der Kriegsheld über sie erheben kann.

Das obige Zitat aus dem Stück Kotzebues beschreibt aber nicht nur den Helden beim Töten, es zeigt auch die Gefahr, in die er sich dazu begibt. „Zu ganzen Haufen treiben Einzelne / Sie vor sich her“, deutet die immense Überzahl der Feinde an. „Die Hand voll Leute! – desto besser! – kommt nur! / Kommt nur heraus aufs Blachfeld! – Wäret ihr / So viele Bayard’s, als ihr Köpfe zählt, / Euch soll die Meng’ umzingeln und ersticken!“, sagt der Begleiter Carls von Bourbon, kurz bevor dieser die Taten Bayards auf dem Schlachtfeld schildert. Der Held stürzt

---

<sup>1</sup> S. 267/268.

<sup>2</sup> Houwald: *Die Feinde*. S. 120.

<sup>3</sup> Prutz: *Karl von Bourbon*. S. 99/100.

sich also mit seinen Mitstreitern in einen Kampf, der aussichtslos erscheinen muss. Er setzt nicht nur sein Leben aufs Spiel, sondern bringt sich in eine Lage, die normalerweise tödlich endet. Für einen Augenblick ist Carl schon davon überzeugt, dass der Held zu Boden gegangen und verloren ist, doch nun zeigt sich seine Fähigkeit zu überleben. In einer Situation, in der andere liegenbleiben würden, steht er noch einmal auf, kämpft und tötet weiter.<sup>1</sup>

Zuletzt schließlich stellt der Beobachter auch noch die Fähigkeiten des Helden fest, die Schlacht entscheiden zu können. „[E]r siegt“, er allein, nicht etwa das Heer, und er siegt, indem er „zerstreut“ und „verfolgt“. In diesem Fall ist es also die Panik, die sein Töten auf dem Schlachtfeld auslöst, die den Kampf zunächst zu Gunsten seiner Partei zu entscheiden scheint. Dass sich das Schlachtenglück noch dreht, ist in Dramen, die für die Hauptfigur schlecht ausgehen, nicht ungewöhnlich. Für die Niederlage kann es dabei aber gewichtigere Gründe geben als in diesem Fall. Bayard wird gewissermaßen zufällig von einem Schützen getroffen, ein Ende, das ihm schon bei zahllosen früheren Schlachten hätte blühen können, während Zriny wissentlich in eine Schlacht geht, die nur mit seinem Tod enden kann.

In solchen Dramen über Kriegshelden tut sich also eine große Kluft zwischen dem Tod der Hauptfigur und dem der Nebenfiguren auf. Es gibt eine Hauptfigur, die im Tod glorifiziert wird, und eine Masse an zum großen Teil anonymen Nebenfiguren, deren Tod einzig dazu dient den Ruhm der Hauptfigur zu erhöhen. Aus der Masse der Getöteten treten selten Einzelschicksale hervor, die anonymen Nebenfiguren existieren nur als Objekt des Tötens durch den Helden und werden davon abgesehen gar nicht erwähnt. Der anschließende Tod des Helden hingegen wird opulent inszeniert, wie am Beispiel Bayards schon im Kapitel *Szenenbilder* zu sehen war.

Es ist hierzu anzumerken, dass es durchaus Stücke gibt, in denen einfache Soldaten größere Rollen spielen oder sogar die Hauptfiguren sind. Solche Stücke sind im Kontext dieser Arbeit mehrheitlich aber nur von geringem Interesse, denn Schauspiele wie Joseph Cachés *Das Hauptquartier* oder Thumb-Neuburgs *Die vergessene Schildwache*<sup>2</sup> haben einen glücklichen Ausgang, die betreffenden Soldaten überleben. Kotzebue zeigt in seinen Stücken *Die Rückkehr der Freiwilligen* und *Das Dorf im Gebirge* schon eher die negativen Folgen des Krieges für die Soldaten auf, setzt sich dabei aber ebenfalls nicht mit deren Tod auseinander, sondern konzentriert sich auf das Schicksal der verwundeten Heimkehrer. In Stücken, die von Kriegshelden handeln, ist der Tod von größter Bedeutung. Sobald jedoch der einfache Soldat

---

<sup>1</sup> Kotzebue: Bayard. S. 267/268.

<sup>2</sup> Der in diesem Stück bearbeitete Stoff wurde zuvor schon von Theodor Körner für sein Singspiel *Der vierjährige Posten* bearbeitet.

in den Fokus rückt, tendieren die Dramatiker dazu andere Seiten des Soldatendaseins zu thematisieren und auf Todesdarstellungen zu verzichten.

Als eine der wenigen Ausnahmen könnte man eventuell Carl Ernsts *Die Mühle bei Auerstädt oder die unverhoffte Erbschaft* betrachten. In dem 1810 erschienenen Stück, das nach den Angaben auf der Titelseite „nach einer wahren Geschichte aus den unseligen Tagen des Octobers 1806 bearbeitet“ wurde, stirbt eine für das Stück zentrale bürgerliche Figuren auf dem Schlachtfeld. Allerdings mischen sich auch hier einige Elemente typischer Heldenfiguren ein. So handelt es sich bei der betreffenden Figur nicht um einen einfachen Soldaten, sie hat sich durch ihre Verdienste den Rang eines Hauptmanns erworben. Ein Teil der Schlacht wird auf offener Bühne dargestellt, von Todesfällen ist dabei in der Szenenbeschreibung aber keine Rede. Es geht lediglich darum zu zeigen, wie die französischen Truppen mit dem besagten Hauptmann an der Spitze eine russische Stellung einnehmen.<sup>1</sup> Die Todesdarstellung beginnt erst, als einige Zeit später das Schlachtfeld nach dem Kampf dargestellt wird. Die Szene ist hierbei eine „[f]reie Gegend mit einer Anhöhe!“, auf der sich folgendes Bild bietet: „Man sieht die Rudera der vorgefallenen Schlacht, einzelne Todte in verschiedenen Gruppen, in der Mitte Hauptmann Brandt, mit dem Kopf auf einem Felsen liegend: Er hält seinen Degen noch fest in der Hand! seine Brust ist zerschmettert. Um ihn herum liegen mehrere der Feinde – welche durch seine Hand gefallen! Die Sonne beleuchtet den Schauplatz. Waffen, Hüte, Tornister liegen zerstreut umher.“<sup>2</sup> Die Merkmale des Helden stechen hier besonders hervor, zumal der Autor es für nötig befunden hat sie durch Ausrufezeichen zu markieren. Der Hauptmann gibt selbst im Tode seine Waffe nicht aus der Hand, er ist umgeben von einer unbestimmten Anzahl anonymer Toter, die einzig und allein dazu dienen seinen Status als Held zu festigen. Hinzu kommt noch seine Platzierung im Szenenbild: Die Leiche des Hauptmanns nimmt die Mitte der Szene ein und obwohl dies nicht ausdrücklich festgehalten wird, kann man wohl davon ausgehen, dass sie sich auf der zuvor erwähnten Anhöhe befindet, sodass sie einen besonders exponierten Platz einnimmt, wie wir es ähnlich auch in Kotzebues *Bayard* beobachtet haben.<sup>3</sup> Ihr wird auch reichlich Aufmerksamkeit von anderen Figuren zuteil. Die Schwester des Hauptmanns sucht gemeinsam mit weiteren Figuren das Schlachtfeld nach ihm ab. Sie „eilt von Leichnam zu Leichnam. Nirgends eine Spur! – – sie

---

<sup>1</sup> Ernst: *Mühle bei Auerstädt*. S. 52.

<sup>2</sup> Ebd., S. 65.

<sup>3</sup> Hierauf deutet unter anderem hin, dass der Autor auch die Erwähnung der Anhöhe mit einem Ausrufezeichen markiert, was darauf schließen lässt, dass er sie ebenso wie die späteren markierten Stellen als bedeutsam für das Bild des gefallenen Helden hält, welches er hier entwirft. Zudem finden sich in späteren Regieanweisungen Hinweise darauf, dass andere Figuren auf die Anhöhe steigen müssen, um zur Leiche zu gelangen. Siehe ebd., 67.

kommt zum Hauptmann, bleibt zitternd stehen – bückt sich, sieht ihm ins Gesicht, erkennt ihn und sinkt mit einem lauten Schrey, ohnmächtig an ihn nieder“<sup>1</sup>. Daraufhin kommen die anderen Figuren herbei und „bilden eine schöne Gruppe um den Leichnam.“<sup>2</sup> Nach mehreren Seiten voller Totenklagen beschließen sie die Szene, noch immer um den Leichnam gruppiert, mit einem Gebet und dem Versprechen der Schwester, das Vermächtnis des Verstorbenen stets in Ehren zu halten. Die Szene hat also fast alles, was man bei einem Heldentod erwarten kann. Einzig die Respektbezeugungen der breiten Masse anonymer Soldaten entfallen, diese Ehre scheint dann doch zu viel für den bürgerlichen Hauptmann.

Das Bemerkenswerte an dieser Szene ist, dass es sich bei Carl Ernsts Stück keineswegs um ein typisches Drama über einen Kriegshelden handelt. Das Stück versucht zumindest in den ersten beiden Akten vielmehr die Probleme abzubilden, mit denen eine einfache bürgerliche Familie in den Wirren des Krieges zu kämpfen hat. Die Anmerkung auf der Titelseite, dass der Handlung eine wahre Geschichte zugrunde liege, zeigt, dass der Autor sich dabei zumindest um den Anschein von Authentizität bemüht. Es handelt sich zudem noch nicht einmal um ein tragisches Stück, sondern um ein Schauspiel mit letztlich eher glücklichem Ausgang. Die beschriebene Szene auf dem Schlachtfeld bildet den Abschluss des dritten von vier Akten. Am Ende des Stückes hingegen stehen jene „unverhoffte Erbschaft“, die schon im Titel erwähnt wird, sowie eine für ein glückliches Ende typische Verlobung. Der Tote wird bei all diesem Glück nicht vergessen, die Verlobungsszene findet an seinem Grab statt, auf dem inzwischen ein Denkmal errichtet wurde. Für diesen Ausgang des Stückes sowie für dessen Handlung insgesamt ist die Inszenierung seines Todes als Heldentod in der geschilderten Weise jedoch völlig unnötig. Es handelt sich hier um ein Stück, das einen ganz anderen Blickwinkel auf den Tod auf dem Schlachtfeld einnehmen könnte, als er in den zeitgenössischen Stücken sonst üblich ist, ohne dass dadurch die übrige Handlung auch nur im Geringsten geändert werden müsste. Doch sobald es zu einer ausführlichen Todesdarstellung kommt, bewegt es sich auf den üblichen Pfaden der Heldenverehrung. Die Normen der Heldendarstellung und ihr Einfluss auf die Darstellung des Todes auf dem Schlachtfeld scheinen zu dieser Zeit so dominant zu sein, dass sie selbst auf Stücke übergreifen, in denen der Kriegsheld gar nicht im Mittelpunkt der Handlung steht. Allerdings gibt es nur wenige Fälle, an denen sich diese These überprüfen ließe, weil toten und sterbenden Nebenfiguren normalerweise erst gar nicht so viel Platz eingeräumt wird. Zumeist

---

<sup>1</sup> Ebd.

<sup>2</sup> Ebd.

gibt es nur den Helden, vielleicht noch den einen oder anderen Gefährten oder Gegenspieler, und die Masse der Toten.

#### 6.1.2. Der Repräsentant der Masse der Toten

Dieser Abstand bleibt den größten Teil des untersuchten Zeitraums über bestehen. Erst im Vormärz finden sich Tendenzen ihn zu verringern und den Tod des einfachen Soldaten mehr in den Vordergrund zu rücken. Karl Immermann ist einer der wenigen in dieser Generation von Autoren, die am Krieg gegen Napoleon teilgenommen haben, wenn auch nur während der relativ kurzen Phase im Jahr 1815. Im Kapitel *Sprechakte* wurde bereits jene Totenklage behandelt, die in seinem *Andreas Hofer* (1835) Bärbel, eine junge Frau, um ihren Verlobten hält, der in der Schlacht von einer Kartätsche „in vier und zwanzig Stücke“<sup>1</sup> gerissen wurde. Sie irrt in offenbar geistig verwirrtem Zustand über das Schlachtfeld, auf der Suche nach seinen Körperteilen, da sie befürchtet, er werde am Tag des Jüngsten Gerichts nicht auferstehen, wenn diese verstreut sind. Immermann hat diese Szene und die betreffenden Figuren in die Neufassung seines Stückes eingefügt, die entstand, nachdem er von einer Reise nach Tirol zurückgekehrt war.<sup>2</sup> In der unter dem Titel *Das Trauerspiel in Tyrol* 1828 erschienenen ursprünglichen Fassung findet sich an dieser Stelle ein völlig anders gearteter Todesfall, der mit dem Schicksal einfacher Soldaten auf dem Schlachtfeld nichts zu tun hat.<sup>3</sup> Gerade dieser Aspekt scheint Immermann also in der neuen Fassung wichtig gewesen zu sein. In dieser wird sogar noch an einer anderen Stelle Bezug auf den Tod des erwähnten Soldaten genommen. Einige Szenen vor dem Auftritt der Verlobten fragt der Titelheld des Stückes selbst nach dem Verbleib des jungen Rekruten, an den er sich erinnert, weil er ihn erst zu Beginn der Schlacht in die Reihen seiner Soldaten aufnimmt, auf die Empfehlung der Schwiegermutter in spe des jungen Mannes, die auch mit Hofer bekannt ist. Trotz dieser zumindest angedeuteten privaten Beziehung ist es ungewöhnlich, dass der Held sich nach der Schlacht nach dem Verbleib eines einzelnen, für die Handlung des Stückes völlig unbedeutenden Soldaten erkundigt. Dabei fragt Hofer zunächst nach den eigenen Verlusten insgesamt und bekommt zur Antwort: „Wir haben, in so wie sich's sagen läßt, / Zweihundert Tode und Verwundete, / Darunter leider einen edlen Mann, / Den Grafen Joseph Mohr. [...]“<sup>4</sup> Dem Berichterstatter scheint also einzig der Tod des einen Adligen wert gesondert erwähnt zu werden, was besonders auffällig ist, da der betreffende Adlige im Stück überhaupt

---

<sup>1</sup> Immermann: *Andreas Hofer*. S. 407.

<sup>2</sup> Siehe Struck, Wolfgang: *Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichts Dramen im Zeitalter der Restauration*. Tübingen 1997. S. 38.

<sup>3</sup> Immermann: *Trauerspiel in Tyrol*. S. 160/161.

<sup>4</sup> Immermann: *Andreas Hofer*. S. 342.



nicht auftritt und auch sein Tod für dessen Handlung ohne Bedeutung ist. Hofer drückt zunächst in einigen Versen sein Bedauern über diesen Todesfall aus, bevor er die Frage nach jenem einfachen Soldaten stellt, wobei er ihn mit seinem vollständigen Namen nennt: „Sah keiner einen jungen Heinrich Stoß?“<sup>1</sup> Er erhält einen ausführlichen Bericht über dessen Schicksal, auf den hin er mit den knappen Worten „O du armes Bärbel!“ sein Mitgefühl mit dessen Braut ausdrückt. Sofort wird dieser Einzelfall aber von einer anderen Figur in einen größeren Kontext gesetzt: „Pah! Weinen der Franzosen-Bräute mehr! / Die Feinde büßten ein viel Tausende! / ‘S ist gräßlich, wie das Feld von Leichen starrt. / Darunter Ordenskreuz’ und hohe Häupter [...]“<sup>2</sup> Damit der Einzelfall, den Hofer durch seine Frage hervorhebt, vom Publikum nicht als bloßer Einzelfall wahrgenommen, sondern als repräsentatives, typisches Soldatenschicksal verstanden wird, muss er in einen entsprechenden Kontext gesetzt werden. Das Stück erreicht dies, indem die Berichte von den beiden Todesfällen, dem des Adligen und dem des einfachen Soldaten, eingerahmt werden durch die Zahlen der Toten auf der eigenen und auf der gegnerischen Seite. Selbst die zunächst verwendete hierarchische Einteilung, die dem Tod des Adligen eine größere Bedeutung einräumt, wird dabei bis zu einem gewissen Grad zurückgenommen, zum einen dadurch, dass zumindest einem einzigen gewöhnlichen Soldaten ähnliche Aufmerksamkeit zuteilwird, zum anderen, indem das Bild einer Masse aus Toten beschrieben wird, in der die Angehörigen verschiedener Stände sich ohne Unterschied vermischen.<sup>3</sup> Auch in jener späteren Szene, in der sich die Braut des Toten auf der Suche nach dessen Einzelteilen befindet, wird die Beispielhaftigkeit dieses Falles noch einmal hervorgehoben. Während ihrer Klagen betritt Hofer die Szene und sagt zu seinem Begleiter: „Hörst du den Jammer der Weiber? Siehst du der Häuser Glut? Die Wittwen und Waisen wandern aus zu den Verfluchten, und den Liebsten sucht die Braut.“<sup>4</sup> Auf den Einzelfall geht Hofer hier gar nicht mehr ein, er verallgemeinert ihn sofort und behandelt ihn als Beispiels für die Folgen des Krieges, unter denen das Volk insgesamt zu leiden hat.

Während Immermann das Leiden der Angehörigen anhand eines einzelnen Beispiels darstellt, schlägt Karl Gutzkow in seinem *Nero*, ebenfalls 1835 erschienen, einen völlig anderen Weg ein. Fast zehn Seiten lang zeigt er hier anonyme Soldaten vor und während der Schlacht auf

---

<sup>1</sup> Ebd.

<sup>2</sup> Ebd., S. 343.

<sup>3</sup> Hierzu ist allerdings anzumerken, dass dieselbe Figur, die dieses Bild entwirft, kurz darauf selbst wiederum einen einzelnen Adligen, der für die Handlung des Stückes von keinerlei Bedeutung ist, aus dieser Masse heraushebt. Insgesamt lässt sich in dieser Szene also durchaus ein besonderes Interesse am Schicksal adliger Figuren ausmachen.

<sup>4</sup> Ebd., S. 410.

offener Bühne, einschließlich ihres Todes.<sup>1</sup> Auffällig ist dabei vor allem die Trivialität der letzten Worte im Vergleich zu den bedeutungsvollen und wohlformulierten Sterbemonologen, die oben im Kapitel *Sprechakte* behandelt wurden. Zwei Brüder wissen mit ihren letzten Momenten nichts Besseres anzufangen, als sich zu streiten, wobei aus dem Dialog noch nicht einmal hervorgeht, was der Gegenstand ihres Streits ist oder ob es überhaupt einen solchen gibt. „Legt mich zu dem Menschen nicht!“, ist der letzte Satz des einen, während der andere sagt: „Er stahl sich in den Leib meiner Mutter hinein; vom Vater hat sie ihn gar nicht empfangen, das Thier, das wilde, das todte – auch ich –“<sup>2</sup> Danach tritt ein verwundeter Rekrut auf, dessen größte Sorge im Angesicht des Todes der schlechte Zustand seiner Stiefel ist. Seine letzten Worte sind: „Was wird doch der Hauptmann sagen, wenn meine – zerrissene –“<sup>3</sup> Schließlich wird noch das Ableben eines Soldaten dargestellt, der sich in seinem letzten Monolog Gedanken über Leben und Tod im Allgemeinen macht, aber auch diese kommen über ein sehr triviales Niveau nicht hinaus: „Gewisse Dinge gibt es doch, die sehr ungewiß sind. Dazu gehört unter anderem alles, was jenseits des Grabes geschieht. Ich wäre des Todes, wenn ich sterben müßte! Wenn ich mir so plötzlich abhanden käme, ich wüßte nicht wie! Das ist mein Alles, des Morgens aufzustehen, und mich immer wieder so gesund und munter anzutreffen, wie ich des Abends vorher gütigst zu Bette gegangen bin. [...] Wenn ich mich auf meinem Tod überraschte, was würde ich sagen! Und was würde meine Frau sagen, wenn ich gestorben nach Hause käme, oder sie auch nur an mir eines der vorzüglichsten Glieder meines Körpers vermißte! Aber was ist das? Mir wird schwach. Ich sehe Blut von mir rinnen, ohne daß ich's fühle. Was – sind – denn – das – für – Narrenspotten!“<sup>4</sup> Solche Monologe wirken wie eine Parodie auf die in den Dramen des untersuchten Zeitraums üblichen pathetischen Sterbeszenen.

Die Frage ist nun, ob Gutzkow den Graben zwischen dem Helden und den Soldaten nicht sogar noch vergrößert, indem er den gewöhnlichen Soldaten so gewöhnliche Gedanken gibt und ihr Sterben derart banal und bedeutungslos erscheinen lässt. Vergleicht man die zitierten Textstellen mit dem Sterbemonolog des Julius Vindex, dem positiven Gegenspieler der negativ dargestellten Titelfigur, am Ende derselben Szene, so fällt zunächst einmal die Länge des Monologs auf. Vindex spricht über zwei Seiten lang ohne Unterbrechung, während den zuvor genannten Figuren maximal eine unterbrechungsfreie Seite je Figur zugestanden wird. Zudem spricht Vindex in Versen, die gewöhnlichen Soldaten hingegen in Prosa. Dies ist

---

<sup>1</sup> Gutzkow: Nero. S. 164-173.

<sup>2</sup> Ebd., S. 170.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Ebd., S. 171/172.

keineswegs ungewöhnlich, in vielen Stücken werden Figuren höherer von denen niederer Stände auf diese Weise abgegrenzt. Der Monolog beginnt durchaus typisch für eine Heldenfigur. Vindex fordert zunächst die Soldaten zur Standhaftigkeit auf und als er die Niederlage einsieht, klagt er in der Pose der tragischen Figur über sein Scheitern an seinen hohen Idealen. Diese Fassade beginnt jedoch bald zu bröckeln, denn während eine Heldenfigur normalerweise auch in der Niederlage noch ihren Überzeugungen treu bleibt in dem Bewusstsein, richtig gehandelt zu haben, und sich selbst im Tod noch das Ansehen des wahren Siegers gibt, sagt sich Vindex nach und nach von allem los, was sein Handeln und seinen Charakter ausmacht: „Mit aller meiner Tugend, meiner Spröde, / Mit meiner abgemessenen Rede, / Mit meiner Pietät, mit meinem Beten, / Jetzt wie ein Wurm zertreten! / O hört es, Menschen, hört! / Wir werden durch uns selbst bethört [...]“<sup>1</sup> Mit der „abgemessenen Rede“ führt er hierbei sogar dasjenige Merkmal an, das ihn formal am auffälligsten von den einfachen Soldaten unterscheidet. Daraufhin scheint er dazu überzugehen, sich direkt ans Publikum zu wenden. Zumindest richtet er seine Worte an eine Menschenmenge, deren Existenz auf der Bühne aus dem Text nicht eindeutig abzuleiten ist, auch wenn die Anwesenheit einiger überlebender Soldaten denkbar wäre. Zu wem auch immer Vindex spricht, er empfiehlt jedenfalls seinen Zuhörern sinngemäß, ihre Ideale und Tugenden über Bord zu werfen und stattdessen ihr Leben zu genießen. Seine letzten Worte, bevor er sich in sein Schwert stürzt, sind: „[...] Wer so abstrakt als tugendhafter Mann / Sich schreibt an des Tages Ordnung an, / Der hat sich selbst den Weg gehemmt, / Und muß, noch eh’ der Schnitter kömmt, / Versuchen, ob, was hier verloren, / Ihn äfft noch einmal an des Jenseits Thoren.“<sup>2</sup> Seine Rede mag damit durchaus inhaltsreicher sein, als die letzten Worte der Soldaten, aber sie ist dennoch weit von dem entfernt, was man von einer Heldenfigur erwarten würde, denn anstatt seinem Leben oder zumindest seinem Tod Bedeutung zu verleihen bzw. diese zu betonen, negiert sie diese Bedeutung, und zwar nicht nur im Hinblick auf Vindex selbst, sondern generell. Gutzkow versucht an dieser Stelle dem Tod sein Pathos zu nehmen, wie er zuvor die anonymen Soldaten dazu benutzt die Gewöhnlichkeit und Banalität des Sterbens darzustellen.

Mit den zuvor behandelten Szenen aus *Andreas Hofer* hat die Todesdarstellung im Stück Gutzkows also wenig gemein. Immermann versucht nicht das Pathos des Sterbens aufzulösen, sondern vielmehr dem Tod des gewöhnlichen Soldaten sein eigenes Pathos zu verschaffen, indem er zumindest jenem einen Soldaten, der repräsentativ für alle anderen steht, einen

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 174.

<sup>2</sup> Ebd., S. 175.

Botenbericht von seinem Tod, eine Totenklage und zudem einen Namen gewährt. Gutzkow hingegen nähert seine Haupt- und Nebenfiguren einander an, indem er auch dem Sterben des Helden jegliche Bedeutung abspricht. Gemeinsam ist beiden Stücken damit letztendlich, dass der Abstand zwischen dem Tod des Helden und dem der für die Handlung des Stückes bedeutungslosen Nebenfigur verkleinert wird. Ganz aufgehoben wird er aber nicht, dem Helden wird letztendlich dennoch die größere Aufmerksamkeit zuteil, wie der deutlich längere und differenziertere Sterbemonolog des Julius Vindex zeigt. Zudem bleibt der Umstand bestehen, dass sich das Sterben der Masse stets nur anhand einiger Beispiele darstellen lässt. Von den zweihundert Toten auf der eigenen Seite im *Andreas Hofer* wird eben nur das Schicksal eines einzelnen Soldaten hervorgehoben, während alle anderen unerwähnt bleiben. Einem jeden der Toten dieselbe Aufmerksamkeit zu schenken wie dem Tod einer Hauptfigur, ist schlicht unmöglich, zumindest innerhalb der damaligen Normen des Theaters und sogar für ein Stück wie Gutzkows *Nero*, das sich in mancherlei Hinsicht bereits über diese Normen hinweggesetzt hat.

Es gibt einige weitere Fälle in Vormärzdramen, in denen der Tod einfacher Soldaten dargestellt wird, und diese lassen sich auf der Skala zwischen Pathos und Trivialität des Sterbens nicht immer so leicht verorten wie Immermanns *Andreas Hofer* und Gutzkows *Nero*. Als Beispiel hierfür kann eine Stelle aus Grabbes *Napoleon oder Die hundert Tage* dienen. Hier geraten zwei Soldaten, ein jüdischer Soldat namens Ephraim und ein anderer, der lediglich als „Berliner“ bezeichnet wird, miteinander in Streit. Schließlich gibt Ephraim „dem Berliner eine gewaltige Ohrfeige. Der Berliner will sie ihm grade wieder geben, als eine Kanonenkugel dem Ephraim den Kopf abreißt.“ Der Berliner, der dabei lediglich gestürzt ist, ansonsten aber offenbar unverletzt bleibt, sagt, nachdem er sich wieder aufgerichtet hat: „Ephrim, warst doch ein guter Kerl – Bist ja todt!“<sup>1</sup> Damit ist dieser Todesfall auch schon abgetan, viel Aufmerksamkeit wird ihm nicht zuteil. Dem von antisemitischen Klischees geprägten und ansonsten weitestgehend belanglosen Streit widmet Grabbe hingegen mehr als drei Seiten, nur um ihn dann auf diese abrupte Weise zu beenden. Worauf hier offenbar Wert gelegt wird, ist die Plötzlichkeit, mit der der Tod die Soldaten im Feld trifft. Das Schicksal Ephraims hat dabei einen ähnlichen Beispielcharakter wie das des in Stücke gerissenen Soldaten im *Andreas Hofer*. Während dort die Zahlen der Toten den Rahmen für den Botenbericht bilden, findet die Todesdarstellung hier inmitten mehrerer Regieanweisungen statt, die grob die Ereignisse der tobenden Schlacht umreißen. Eine Szenenbeschreibung zu Beginn hält unter anderem fest: „Linie und Landwehr, hin und wieder in Schwadrone oder

---

<sup>1</sup> Grabbe: *Napoleon*. S. 265.

Compagnien geordnet, meistens aber aufgelös't, reiten und marschieren durcheinander. Artilleriezüge und Fuhrwerke jeder Art darunter. Auf den Kanonen und Wagen liegen und sitzen Verwundete und Gesunde. Jeden Augenblick stürzen Marode. Aus der Ferne ununterbrochener Kanonendonner. Alles eilt vorwärts.“<sup>1</sup> Einzelschicksale tauchen in dieser Beschreibung nicht auf, es geht nur um die Bewegungen der Masse. Kurz vor dem Beginn des Streits besagt eine weitere Regieanweisung: „Feindliche Granaten und Haubitzen fallen, einige dicht neben dem Berliner.“<sup>2</sup> Unmittelbar nach dem Tod des jüdischen Soldaten schließlich heißt es: „Die verfolgenden Franzosen beschießen die preußische Armee heftiger und die Flüchtigen suchen sich rascher vorwärts zu drängen.“<sup>3</sup> Die Darstellung der Schlacht endet hier nicht, sondern setzt sich in dieser und den folgenden Szenen noch lange fort. Grabbe steht als einem Autor reiner Lesedramen, der sich kaum um die Konventionen der Bühne kümmert, dabei viele Möglichkeiten offen, die den Dramatikern des untersuchten Zeitraums ansonsten gewöhnlich versagt bleiben. Dabei steht nicht die Darstellung des Todes und Sterbens im Vordergrund, sondern die des Schlachtverlaufs. Zwar werden immer wieder Ereignisse beschrieben, die offensichtlich für einige Soldaten tödliche Folgen haben müssen, wie etwa: „Französische Kanonenkugeln schmettern überall in die Heerhaufen.“<sup>4</sup> Der Tod der Soldaten an sich spielt dabei jedoch keine Rolle, sondern nur der Einfluss, den dieser auf die Entscheidung über Sieg und Niederlage hat. Betrachtet man die Schlachtendarstellung im *Napoleon* in ihrer Gesamtheit, geht es Grabbe also keineswegs vordergründig darum das Schicksal des gewöhnlichen Soldaten abzubilden. An jener einen Stelle greift er sich aber inmitten der sich bewegenden und kämpfenden Menschenmassen zwei Soldaten heraus, zeigt diese in einem längeren alltäglichen Streitgespräch und lässt mitten in diesem Gespräch einen der beiden einen möglichst plötzlichen und drastischen Tod sterben. Es geht dabei nicht darum, dem Tod des einfachen Soldaten, wie bei Immermann, sein eigenes Pathos zu verleihen, statt der dortigen ausführlichen Totenklage und einer Beileidsbekundung durch die Titelfigur wird hier nur mit einem einzigen, vergleichsweise nüchternen Satz Kenntnis von dem Vorfall genommen. Umgekehrt gibt sich Grabbe aber auch keine Mühe wie Gutzkow die Trivialität des Sterbens zu betonen. Mit einer Reflexion über die Bedeutung oder die Bedeutungslosigkeit des Todes hält Grabbe sich nicht auf. Er bewertet den Tod des einfachen Soldaten nicht, er stellt nur dar, wie dieser im Krieg eintritt, nämlich plötzlich und mit einer

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 259.

<sup>2</sup> Ebd., S. 261.

<sup>3</sup> Ebd., S. 265.

<sup>4</sup> Ebd., S. 286.

Gewalt, der das Individuum schutzlos ausgesetzt ist. Auch dies ist eine Botschaft, die sich in den Stücken des untersuchten Zeitraums selten wiederfindet.

In Vormärzdramen lässt sich also die Tendenz ausmachen dem Tod des einfachen Soldaten etwas mehr Aufmerksamkeit zu schenken als in den Jahrzehnten zuvor. Wie wir gesehen haben, verfolgen die Dramatiker dabei aber völlig unterschiedliche Ansätze. Man kann noch nicht einmal behaupten, dass diese gesteigerte Aufmerksamkeit allgemein mit einer höheren Wertschätzung des Todes dieser Soldaten einherginge, denn Gutzkow scheint diesen Wert eher zu negieren, während Grabbe sich nicht weiter um ihn kümmert. Diese Ansätze haben also nicht viel mehr miteinander gemein, als die Bereitschaft Todesfälle kurzfristig in den Vordergrund zu rücken, die auf den Handlungsverlauf keinen Einfluss haben. Im Vergleich zu den vorherigen dramaturgischen Konventionen bedeutet aber schon dies eine Aufwertung des Todes unbedeutender Nebenfiguren.

#### 6.1.3. Der Tod als Mittel zur Charakterisierung seines Verursachers

Von einigen Ausnahmen im Vormärz abgesehen, stellen der Tod der heldenhaften Hauptfigur auf der einen und der des einfachen Soldaten auf der anderen Seite die äußersten Punkte auf der Skala der ihnen zuteilwerdenden Aufmerksamkeit dar: Das Sterben der Soldaten ist, wenn überhaupt, nur in der Masse von Interesse, während Tod oder Überleben des Helden zugleich über Tod und Leben von Menschenmassen, auf eigener wie auf gegnerischer Seite, entscheidet. Solche Extremfälle treten in den untersuchten Dramen, die nicht von Kriegshelden handeln, aber nur selten auf. Zu bedenken ist dabei, dass Figuren, die für die Handlung derart peripher sind wie jene gewöhnlichen, namenlosen Soldaten, in vielen Stücken gar nicht erst auftauchen bzw. keinerlei Aufmerksamkeit erfahren, die über die unmittelbare Interaktion mit den übrigen Figuren hinausgeht. Ob solche Figuren im weiteren Verlauf leben oder sterben, erfährt das Publikum nicht. Das Sterben der gewöhnlichen Soldaten hingegen kann erstens dadurch von Bedeutung sein, dass es die Heldenhaftigkeit der Hauptfigur unterstreicht, zweitens kann zumindest in der Masse der Tod einfacher Soldaten Einfluss auf die Handlung des Stückes nehmen. Dies ist mehr, als man von vielen anderen anonymen Figuren behaupten kann. In Dramen, die von Schlachten und Kriegshelden handeln, erscheint also auch deshalb der Abstand der bedeutsamen von den unbedeutenden Figuren hinsichtlich der Todesdarstellung besonders groß, weil hier selbst der Tod der unbedeutendsten Figuren, der in anderen Stücken gar nicht von Interesse wäre, Erwähnung findet. Es gibt zwar andere Fälle, in denen das massenhafte Sterben unbedeutender

Nebenfiguren ähnliche Aufmerksamkeit erhält, zum Beispiel bei einer Seuche wie in Klopstocks *David*. Solche Fälle sind aber selten.

Wenden wir uns nun den Nebenfiguren zu, deren Tod einzeln und nicht in der Masse behandelt wird, und beginnen dabei zunächst auf der Stufe der Figuren, die für die Handlung weitestgehend bedeutungslos sind. Wird der Tod einer solchen Figur auf der Bühne dargestellt oder in irgendeiner Form im Dialogtext erwähnt, so geschieht dies nur deshalb, weil er Beispielcharakter hat. Während der Tod einzelner Soldaten in den behandelten Vormärzdramen aber für kurze Zeit aus der Masse hervorgehoben wird, um das Soldatenschicksal schlechthin zu illustrieren, geht es in anderen Fällen weniger darum, dass die betreffende Figur eine bestimmte Gruppe repräsentiert, sondern ihr Tod dient dazu den Charakter derjenigen Figur zu illustrieren, die für ihn verantwortlich ist. Es geht also in erster Linie gar nicht um das Opfer, sondern um den Täter. Häufig tritt dieser Fall etwa bei tyrannischen Herrschern oder Feldherrn auf, weshalb dieses Phänomen im Folgenden anhand einiger solcher Figuren erläutert werden soll. Als Beispiel kann noch einmal Gutzkows *Nero* dienen. In der sechsten Szene des Stückes ordnet die Titelfigur nebenbei die Folterung und Tötung verschiedener Figuren an, während sie zu einer Gruppe anonymer Dichter über Poesie spricht. „So laßt ihn, wie das Gelb’ im Eie dottert, / Bald auf, bald ab, so hin und her, / Nicht ganz, nicht halb, mit Dolch und Speer / Auskosten, was des Todes Graus, / So daß als Ordensband und Glanzgeschmeide / Er ziehe um die Brust sein Eingeweide!“<sup>1</sup>, befiehlt er unter anderem. Die meisten der verurteilten Figuren werden namentlich genannt, treten im Stück aber nicht auf und haben keinerlei Einfluss auf dessen Handlung. Einzige Ausnahme ist Seneka, dessen von Nero angeordneter Selbstmord in der folgenden Szene auf der Bühne dargestellt wird. In allen anderen Fällen wird das Publikum lediglich Zeuge des Todesurteils, von dessen Vollstreckung hingegen ist weder etwas zu sehen noch zu hören.

Ähnliches gilt auch für eine Stelle in der ersten Szene von Hebbels *Judith*. Der Feldherr Holofernes läßt hier seine Krieger fragen, ob sich jemand über seinen Hauptmann zu beschweren habe. Einer unter ihnen bringt eine Klage vor, woraufhin Holofernes folgendes Urteil fällt: „Der angeklagte Hauptmann ist des Todes! (zu einem Reisigen) Schnell. Aber auch der Kläger. Nimm ihn mit. Doch stirbt der Hauptmann zuerst.“<sup>2</sup> Auf Nachfrage des betreffenden Kriegers erklärt Holofernes ihm: „Weil du mir zu keck bist. Um Euch zu versuchen, ließ ich das Gebot ausgehen. Wollt’ ich Deinesgleichen die Klage über Eure Hauptleute gestatten: wer sicherte mich vor den Beschwerden der Hauptleute!“<sup>3</sup> Auch hier

---

<sup>1</sup> Gutzkow: *Nero*. S. 128.

<sup>2</sup> Hebbel: *Judith*. S. 2.

<sup>3</sup> Ebd., S. 3.

wird nur das Todesurteil dargestellt, die Ausführung wird nicht behandelt. Man erkennt hieran, dass das Opfer und sein Tod im Grunde gar nicht interessieren, wichtig ist nur das Verhalten der Hauptfigur, die durch solche Handlungen charakterisiert wird. In Hebbels Drama fällt dies deshalb besonders auf, weil es sich um die erste Szene handelt und Holofernes mit dem zitierten sowie einigen weiteren moralisch fragwürdigen Befehlen in das Stück eingeführt wird.

Die Szene im *Nero* findet sich hingegen erst in der zweiten Hälfte des Stückes. Die Titelfigur hat bis zu diesem Zeitpunkt allerdings vergleichsweise wenig Text, ihr Gegenspieler Julius Vindex ist deutlich dominanter. Erst in dieser späten Szene bringt der Dramatiker seinen Nero zur vollen Entfaltung, indem er ihn ein möglichst grausames Todesurteil nach dem anderen aussprechen lässt, während er in schwülstigen Versen der Dichtkunst huldigt. Bezeichnend ist dabei das Verhalten der anwesenden Dichter, die mit jedem dieser Todesurteile ängstlicher werden und sich weiter von ihm entfernen. Nachdem Nero das vermeintlich letzte Urteil mit den Worten „Die Sonne drückt, ich will in Blut und Schaum und Lymphe baden!“ abgeschlossen hat, hält eine Regieanweisung fest: „Die Dichter, den Sprung des Tigers erwartend, drücken sich an die Wände, vor Entsetzen bleicher als diese.“<sup>1</sup> Diese Reaktion führt dem Publikum deutlich vor Augen, was es vom Verhalten des Tyrannen zu halten hat. Wie dies im Verlauf dieser Arbeit bereits in mehreren Zusammenhängen und anhand verschiedener Stücke festgestellt wurde, dient auch hier die Reaktion der anonymen Menschenmenge dem Publikum als Maßstab. Die Angst der Dichter stellt sich schließlich als berechtigt heraus, denn bevor Nero abgeht, gibt er noch folgenden sie betreffenden Befehl: „Man führ’ sie ab, die tugendhaften Schelme, / Und zieh’ aus einem schwarzen Todeshelme / Je fünf und fünf zu Charons Nachen / Ein Ueberfahrtsbillet; doch sollen sie wachen / Noch bis zum andern Morgen und verzweifelnd zählen, / Wen wohl des Hahnen Schrei als Fünften möchte wählen.“<sup>2</sup> Die Todesurteile zuvor hatten sich allesamt gegen Personen gerichtet, die des Hochverrats verdächtigt wurden, und wenngleich deren besondere Grausamkeit und die Gleichgültigkeit, mit denen Nero sie ausspricht, bezeichnend für seinen Charakter sind, können sie doch als begründet gelten. An dieser Stelle jedoch wird die Willkür in Neros Entscheidungen über Leben und Tod und seine Gefährlichkeit für jeden, der sich in seiner Nähe aufhält, deutlich gemacht. Insgesamt handelt es sich bei den ca. elf Seiten, die in dieser Szene zwischen Neros Auftritt und seinem Abgang liegen, um die ausführlichste

---

<sup>1</sup> Gutzkow: *Nero*. S. 134.

<sup>2</sup> Ebd., S. 135/136.



Charakterisierung einer Figur durch die Todesfälle, die sie verursacht, innerhalb der untersuchten Stichprobe.

Ein weiteres Beispiel für einen solchen Fall, das sich hinsichtlich des dramaturgischen Vorgehens aber von den beiden bisherigen stark unterscheidet, ist Kotzebues *Gustav Wasa*. Während bei Gutzkow und Hebbel nur die Befehle zur Hinrichtung gegeben werden, die Ausführung aber nicht weiter erwähnt wird, sind die Hinrichtungen hier schon längst geschehen, bevor das Publikum von ihnen erfährt. Zu Beginn des Stückes erhält die geflohene Titelfigur einen Bericht über das Blutbad, das der dänische König Christiern II. in Stockholm angerichtet hat. Dieser scheint laut dem Boten sämtliche schwedischen Würdenträger, nachdem er sie zuvor unter einem Vorwand zu einem Fest geladen hat, festgenommen und zum Tode verurteilt zu haben: „Die Bischöf im Ornat, des Reichs ehrwürd'ge Väter, / Die Ritterschaft und Stockholms Burgemeister, / Fast lauter Greise, schneebedeckte Häupter, / Sie wandeln zwischen Bütteln und Soldaten, / In einem langen Leichenzuge [...]“<sup>1</sup> Zu beachten ist hier die Betonung des Alters und der Ehrwürdigkeit der verurteilten Personen. Deren Hinrichtung wirkt desto verdammenswerter, weil derartige Respektpersonen nicht verdächtig erscheinen Verbrecher zu sein, die dieses Schicksal tatsächlich verdient haben. Die Bezeichnung „Greise“ enthält zudem die Konnotation von körperlicher Wehrlosigkeit. Dadurch wird der Eindruck erzeugt, der König würde aus reiner Mordlust das Blut von Menschen vergießen, die harmlos und ihm ohnehin hilflos ausgeliefert sind. In diesem Fall wird also etwas mehr Mühe auf die Charakterisierung der Opfer verwendet als in den bisher behandelten Beispielen, aber nur, um dadurch die Handlungen des Täters desto schärfer verurteilen zu können.<sup>2</sup>

Die alten Würdenträger sind aber nicht die einzigen Opfer Christierns. Als der Unwille der Bevölkerung spürbar wird, richtet sich die Gewalt auch gegen sie: „Doch Christierns Henkersknechte stürzten auf / Das unbewehrte Volk und mordeten / In allen Straßen! – Wem des Jammers Thräne / Ins Auge trat, der büßte sie mit Blut.“<sup>3</sup> An dieser Stelle wendet sich das Stück kurzzeitig jenen Figuren zu, deren Tod nur in der Masse bedeutsam erscheint, wie dies zuvor bereits beim Tod der Soldaten auf dem Schlachtfeld beobachtet wurde. Hierdurch wird deutlich gemacht, dass Christiern II. nicht nur gezielt gegen bestimmte Personen vorgeht,

---

<sup>1</sup> Kotzebue: *Gustav Wasa*. S. 277.

<sup>2</sup> Dies trifft bis zu einem gewissen Grad auch auf die Figur Senekas in Gutzkows *Nero* zu, die im Gegensatz zu den übrigen Verurteilten ausführlich in Szene gesetzt wird. Da die Darstellung Senekas allerdings deutlich komplexer ist als die der ehrwürdigen Greise im *Gustav Wasa* und ihre Untersuchung mit einem größeren Aufwand verbunden wäre, der im Kontext dieses Kapitels aber keinen Mehrwert bringen würde, konzentriere ich mich an dieser Stelle auf das zweckmäßigere Beispiel.

<sup>3</sup> Ebd., S. 278.

sondern für die Masse der Bevölkerung insgesamt eine Bedrohung darstellt. Es wird also eine ähnliche Funktion erfüllt wie durch das Urteil über die Gruppe der anonymen Dichter im *Nero*. Schließlich fällt noch auf, dass es sich um „unbewehrte“, also abermals der Willkür des Tyrannen hilflos ausgelieferte Opfer handelt und dass der Anlass für das brutale Vorgehen mit einer bloßen Träne im Auge als möglichst geringfügig dargestellt wird.

Am Ende des Botenberichtes steht die Beschreibung der Hinrichtung. Hier wendet sich der Bote von der anonymen Masse ab und lässt stattdessen einzelnen, namentlich genannten Figuren Aufmerksamkeit zukommen: „Nicht einmal beichten ließ sie der Tyrann, / Daß seine Rach' in jenes Leben sie / Verfolge! – Matthes Gregerson, der Bischof, / Kniet nun zuerst, und streckt sein graues Haupt / Dem Henkerbeile dar – es fiel! – darauf / Bischof Vincentius – nach ihm – nach ihm / Der edle Erich Wasa –“<sup>1</sup> An dieser Stelle wird der Bericht durch einen Aufschrei Gustav Wasas unterbrochen. Spätestens zu diesem Zeitpunkt liegt der dramaturgische Zweck des Berichts nicht mehr nur in der Charakterisierung des dänischen Königs, sondern auch in der Motivierung der späteren Handlungen der Hauptfigur. Dennoch wird jene Charakterisierung gerade hier mit besonders deutlichen Worten geliefert. Der Bote selbst bezeichnet den König als Tyrannen und zieht damit quasi das Fazit aus all den Informationen, die er bisher über ihn geliefert hat. Die Erwähnung der versagten Beichte fügt zudem noch eine religiöse Komponente hinzu und stellt das Verhalten Christierns II. nicht nur als besonders grausam, sondern auch als besonders unchristlich dar. Insgesamt ergibt sich so das Bild eines blutdürstigen Tyrannen, dem nichts heilig ist und der für Adel und Bürgertum gleichermaßen eine Gefahr darstellt.

Der Tod von für die Handlung unbedeutenden Figuren ist letztlich nur ein Element unter vielen, die zur Charakterisierung eines blutrünstigen Herrschers beitragen. Es ist aber ein Element, das sich in den untersuchten Dramen in vergleichbaren Fällen immer wieder findet. Die Formen, die es annehmen kann, sind vielfältig, aber an der Funktion ändert sich dadurch wenig. Gutzkow und Hebbel konzentrieren sich auf die Entstehung der Todesurteile und die damit verbundenen Motive und Handlungsdispositionen, blenden dafür aber die Vollstreckung aus, während der Bote in Kotzebues Stück keinen Einblick in den Entscheidungsprozess des dänischen Königs gewähren, dafür aber deren tatsächliche Auswirkungen desto detaillierter schildern und sogleich mit einer moralischen Wertung verbinden kann. Der auf diese unterschiedlichen Arten erweckte Eindruck bleibt im Grunde der gleiche: Es handelt sich um einen gefährlichen Tyrannen, den zu bekämpfen moralisch erlaubt, wenn nicht gar geboten ist. Natürlich sind aber nicht alle tyrannischen Figuren so

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 279.

eindimensional, es kann sich um vielschichtige Charaktere handeln, die an anderen Stellen des Stückes ganz andere Seiten von sich zeigen. Im Fall des Holofernes wird das Bild des blutrünstigen Despoten etwa dadurch getrübt, dass er, so übermächtig er in der Handlung des Stückes auch erscheint, letztlich selbst nur Feldherr und Befehlsempfänger ist. Zudem verfügt er über manche Eigenschaften, die auch und gerade seiner Gegenspielerin Judith Bewunderung einflößen. Das Aussprechen von Todesurteilen gegen Figuren, die für die Handlung des Stückes von geringer Bedeutung sind, betont die tyrannische Seite einer Figur, zumal dann, wenn die Urteile willkürlich oder unverhältnismäßig erscheinen, aber die Figur wird dadurch noch nicht zwangsweise auf dieses eine Charaktermerkmal reduziert.

In den bisher behandelten Beispielen wird keine der Nebenfiguren eigenhändig durch den Tyrannen getötet und mit Ausnahme Senekas stirbt keine von ihnen auf der Bühne. Beides kommt aber durchaus vor. So wirft etwa Grabbes Herzog Theodor von Gothland auf der Bühne seinen Diener von einer Klippe ins Meer.<sup>1</sup> In Friedrich Leopold zu Stolbergs *Timoleon* ordnet der Tyrann Timophanes den Tod eines Greises, der ihn beschuldigt seinen Sohn und andere junge Männer hinrichten zu wollen, nicht direkt an, befiehlt aber seine Festnahme, was, wie sich aus dem Kontext vermuten lässt, letztlich gleichbedeutend ist. Der Greis entzieht sich seiner Gewalt, indem er sich auf offener Bühne erdolcht.<sup>2</sup> Sowohl er als auch der Diener im *Herzog Theodor von Gothland* und Seneka im *Nero* sind allerdings etwas bedeutsamere Figuren, als die übrigen zuvor behandelten. Der Diener und Seneka werden beide mit Namen genannt und treten im Stück mehrfach auf, der Greis hingegen ist zwar anonym und hat nur diesen einen Auftritt, sein Sohn Kreon hingegen wird namentlich genannt und hat mehr Dialogtext, den er unter anderem für eine ausführliche Totenklage nutzt.<sup>3</sup> Dass der Tod dieser Figuren auf offener Bühne stattfindet, ist also eventuell als Resultat ihrer größeren Bedeutsamkeit anzusehen, die über die bloße Funktion der Charakterisierung des tyrannischen Herrschers hinausreicht. Diese Funktion lässt sich, wie wir an den vorhergehenden Beispielen gesehen haben, auch durch bloße Botenberichte erreichen. Die ausführliche Todesszene Senekas im *Nero* hingegen trägt zur Charakterisierung der Titelfigur wenig bei, das man nicht schon aus der vorhergehenden Szene wüsste, sagt dafür aber desto mehr über Seneka selbst aus. Wenn die Dramatiker kein weitergehendes Interesse an der sterbenden Figur haben, haben sie also wenig Grund ihr einen Tod auf der Bühne

---

<sup>1</sup> Grabbe: *Gothland*. S. 145.

<sup>2</sup> Stolberg: *Timoleon*. S. 39. Dieser Todesfall dient den Verschwörern als Anlass ihren Plan endlich in die Tat umzusetzen und ihrerseits den Tyrannen zu erstechen, bevor dieser noch mehr Menschen das Leben kosten kann. Auch hier dient der Todesfall der Nebenfigur also der Darstellung der Gefahr, die vom Tyrannen ausgeht, und diese Gefahr wiederum motiviert und rechtfertigt die Handlungen seiner Gegenspieler.

<sup>3</sup> Ebd., S. 47-50.

einzuräumen. Dies wäre nicht nur unökonomisch, insofern die Todesdarstellung abhängig von der Todesart mit einem gewissen technischen Aufwand einhergeht, sie würde auch eine potentielle Ablenkung von wichtigeren Figuren bedeuten.

Die bisherigen Beobachtungen lassen sich zu weiten Teilen auch auf andere Fälle übertragen, in denen einzelne für die Handlung unbedeutende Figuren sterben, aber weder Kriegshelden noch Tyrannen involviert sind. Sofern sie nicht beispielhaft für eine größere Gruppe stehen, wie dies bei den angeführten Soldatenfiguren in Vormärzdramen der Fall ist, dient der Tod unbedeutender Nebenfiguren vornehmlich der Charakterisierung derjenigen Figur, die für ihn verantwortlich ist. Sollten keine weiteren dramaturgischen Interessen für eine ausführlichere Behandlung sprechen, wird die Todesdarstellung deshalb auf diejenigen Elemente beschränkt, die die beabsichtigten Charakteristika hervortreten lassen. Im Fall der Tyrannen wäre dies etwa deren Willkür und allgemeine Gefährlichkeit. In anderen Fällen kann der Tod einer unbedeutenden Nebenfigur aber benutzt werden, um gänzlich andere Charakteristika zu betonen, die auch positiv bewertet werden können, wie sich schon anhand der Heldenfiguren gezeigt hat, die durch den massenhaften Tod der sie umgebenden Feinde ihre kämpferische Überlegenheit und ihre Tapferkeit unter Beweis stellen.

#### 6.1.4. Der Tod als Mittel zur Charakterisierung Unbeteiligter

Der Tod einer unbedeutenden Nebenfigur kann auch zur Charakterisierung anderer Figuren als der für ihn verantwortlichen beitragen. Die Reaktionen einer Figur, die ihn lediglich beobachtet oder von ihm erfährt, können ebenfalls viel über diese aussagen. Hierbei handelt es sich aber eher um einen Nebeneffekt, es kommt nur selten vor, dass ein solcher Todesfall vornehmlich zu diesem dramaturgischen Zweck eingesetzt wird. Eine der wenigen Ausnahmen findet sich in Ernst Lorenz Michael Rathlefs *Die Mohrinn zu Hamburg*. Eine junge Frau lacht hier über den Tod einer ihrer Freundinnen, die dem Bericht zufolge an Liebeskummer gestorben ist.<sup>1</sup> Hierdurch wird die Kälte und Lieblosigkeit, aber auch die Dummheit dieser Figur aufgezeigt, die gar nicht richtig zu begreifen scheint, was die Todesnachricht bedeutet. Aber auch hier ist der Todesfall noch mit einem anderen Zweck verbunden, denn er dient als Beispiel für die Gefährlichkeit des Liebeskummers, von dem auch die Titelfigur des Stückes betroffen ist.

Der Tod bedeutenderer Nebenfiguren oder Hauptfiguren bringt häufiger heftige Reaktionen hervor, die viel Raum einnehmen können. Dies hat sich oben bereits gezeigt, etwa bei der Behandlung der Totenklage. Hierbei dient aber umgekehrt die Reaktion dazu, die

---

<sup>1</sup> Rathlef: *Mohrinn zu Hamburg*. S. 108.

Bedeutsamkeit und den guten Charakter der verstorbenen Figur zu betonen. Ihr Tod ist nicht nur dazu da, um solche Reaktionen hervorzurufen.

#### 6.1.5. Der Tod als Mittel zur Motivierung der Handlung

Eine Figur braucht im Stück keine tragende Rolle zu spielen, um durch ihren Tod die Handlungen anderer Figuren zu motivieren. Dass der Tod einer Figur, die zuvor im Stück gar nicht aufgetreten ist, den weiteren Handlungsverlauf motiviert, kommt sowohl bei ernsten als auch bei komischen Stücken vor. In komischen Stücken kann dies etwa der Fall sein, wenn sie von einer Erbschaft handeln. Wie aber bereits erwähnt, treten in den Lustspielen des untersuchten Zeitraums „unerwartete“ Wendungen derart häufig auf, dass das Publikum mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit damit rechnen muss, dass der tote Erblasser sich später als lebendig entpuppt und doch noch auftritt. Im Kapitel *Struktur* wurden derartige Stücke bereits behandelt.<sup>1</sup> Obwohl die Erbschaft ein beliebtes Lustspielmotiv ist, gibt es vergleichbare Fälle auch in ernsten Dramen. Auch in Kotzebues *Gustav Wasa* geht es für die Titelfigur gewissermaßen darum, das Erbe des hingerichteten Vaters anzutreten. Trägt ein Todesfall in der Vorgeschichte eines Stückes dazu bei die Handlung in Gang zu bringen, so handelt es sich zumeist um einen engen Familienangehörigen einer oder mehrerer Hauptfiguren. Es muss dabei nicht immer ein Elternteil oder ein Erbonkel sein, sondern es kann sich beispielsweise auch um ein verstorbenes Kind handeln, wie in Kleists *Familie Schroffenstein*.

Hiervon abgesehen gibt es noch Fälle, in denen ein Todesfall in der Vorgeschichte mit einer Schuld verbunden ist, die nun auf den Hauptfiguren des Stückes lastet und dadurch die Handlung bestimmt. Dies ist zum Beispiel in einigen Schicksalsdramen der Fall, wobei es sich in diesen bei dem Toten ebenfalls um einen Familienangehörigen handeln kann, wie etwa in Müllners *Die Schuld* oder in Werners *Der vierundzwanzigste Februar*. Auch dies wurde im Kapitel *Struktur* bereits behandelt. In anderen Genres treten solche Fälle nur selten auf. Eines der wenigen Beispiele ist Oehlenschlägers Lustspiel *Die Drillingsbrüder*. Hier mussten drei Brüder in der Vorgeschichte des Stückes aus ihrer Heimat fliehen, weil einer von ihnen im Zorn einen Jungen mit einem Stein erschlagen hat. Dieser Todesfall spielt in der Handlung des Stückes aber keine so große Rolle, wie man dies von Schicksalsdramen gewohnt ist, in denen die Figuren üblicherweise von ihrer Schuld eingeholt werden. Etwas näher am Schicksalsdrama liegt Johann Clemens Todes Lustspiels *Die Erscheinungen*. Die beiden Bösewichte dieses Stückes haben mehrere in der Vorgeschichte liegende Todesfälle zu

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 128.

verantworten. In der Handlung des Stückes erteilen ihnen andere Figuren eine Lehre, indem sie ihnen eine Geistererscheinung der Verstorbenen vorspielen.

Abgesehen von solchen in der Vorgeschichte stattfindenden Todesfällen kommt es nur selten vor, dass der Tod einer Figur, die gar nicht oder nur kurz zum Zweck der Darstellung ihres Todes auftritt, einen entscheidenden Einfluss auf die Handlung hat. Stirbt eine Figur, deren Tod von solcher Bedeutung ist, innerhalb der Handlung des Stückes, wird ihr in der Regel etwas mehr Aufmerksamkeit zuteil. Die wenigen Ausnahmen sind den bereits genannten Fällen ähnlich. Da wäre beispielsweise der oben bereits behandelte Fall der Frau, die in Houwalds *Der Leuchtturm* nach einem Schiffbruch ertrinkt. Sie tritt im Stück nie lebend auf, obgleich ihre Leiche später auf offener Bühne zu sehen ist. Sie ist die Mutter einer im Stück auftretenden Figur und die Ehefrau zweier weiterer Figuren, wodurch sie auch die Ursache des grundlegenden Konfliktes ist. Hier sind es also wiederum die Familienbeziehungen, die diesen Todesfall bedeutsam machen. Dies gilt auch für einen Todesfall in Hans Koesters *Ulrich von Hutten*. Hier stirbt der Vater der Titelfigur im dritten der vier Akte. Dieser tritt zuvor im Stück nicht auf, da er seinen Sohn bereits in der Vorgeschichte verstoßen und dementsprechend keinen Kontakt mehr zu ihm hat. Ein Diener bringt Ulrich von Hutten die Nachricht seines Todes zusammen mit der Botschaft der Versöhnung und des väterlichen Segens sowie der Bitte der Mutter, nach Hause zurückzukehren und das Erbe anzutreten.<sup>1</sup> Der Einfluss des Todesfalls auf die Handlung des Stückes bleibt aber gering, denn Hutten lehnt das Erbe ab, um sich weiterhin ganz dem Kampf für seine Ideale widmen zu können. So bewirkt der Tod des Vaters letztlich nur, dass die Hauptfigur einen inneren Konflikt auszufechten hat, dessen Ende sie noch heldenhafter als zuvor erscheinen lässt, weil sie die Bedürfnisse der eigenen Familie ihren Bemühungen zur Rettung des Vaterlandes unterordnet. In einigen weiteren Fällen treten die betreffenden Nebenfiguren zwar lebend im Stück auf, dennoch scheint sich ihr gesamter dramaturgischer Daseinszweck darin zu erschöpfen, durch ihren Tod die weitere Handlung zu motivieren. In Auffenbergs *Der Renegat von Granada* ermordet die Hauptfigur eine andere Figur, der sie zufällig begegnet und die ihr zum Verwechseln ähnlich sieht, und nimmt ihren Platz ein.<sup>2</sup> Später stellt sich heraus, dass es sich bei dem Ermordeten um seinen Bruder handelt, von dem er nichts wusste.<sup>3</sup> Hier wird also die Familienangehörigkeit des Toten mit der schweren Schuld, die auf der Hauptfigur lastet, vereint, wie wir dies bereits von Schicksalsdramen kennen. Des Weiteren können hier diejenigen Fälle angeführt werden, in denen Kinder von ihren Müttern ermordet werden.

---

<sup>1</sup> Koester: Hutten. S. 79/80.

<sup>2</sup> Auffenberg: Renegat von Granada. S. 99/100.

<sup>3</sup> Ebd., S. 368.

Auch hier treten Schuld und Familienangehörigkeit zusammen auf. In Heinrich Leopold Wagners *Die Kindermörderin* wird der Mord auf offener Bühne gezeigt, man hört die Schreie des Kindes, das sich noch im Säuglingsalter befindet. In Goethes *Faust* und Rittershausens *Jerusalems Zerstörung* finden die Morde hingegen außerhalb der Bühne statt, die Tat wird später von der Mutter berichtet. Auch in diesen beiden Stücken befinden sich die Kinder offenbar noch im Säuglingsalter.

Schließlich sind noch einige derjenigen Fälle zu erwähnen, in denen Väter ihre Töchter umbringen, welche zuvor Opfer von Vergewaltigungen geworden sind. Deren Rollen im Stück können zwar deutlich umfangreicher ausfallen, ihr Einfluss auf den Handlungsverlauf erschöpft sich manchmal dennoch in den Auswirkungen ihres Todes. Dies gilt beispielsweise für die entsprechenden Figuren in Kleists *Die Hermannsschlacht* sowie in Klingemanns *Heinrich von Wolfenschießen*. Der Tod der jungen Frauen ist hier nicht nur für deren Angehörige von Bedeutung, sondern erlangt darüber hinaus eine politische Dimension, indem er andere Figuren zum Kampf gegen den Vergewaltiger bzw. dessen Familie, Stand oder Volk mobilisiert. Auf solche Fälle sowie auf Kindsmorde und Morde unter Familienmitgliedern im Allgemeinen wird später in diesem Kapitel noch näher eingegangen.

#### 6.1.6. Der Hauptfigur treu bis in den Tod

Wenden wir uns nun den bedeutenderen Nebenfiguren zu, deren Funktion für die Handlung des Stückes sich nicht auf ihren Tod beschränkt. Zu erwähnen sind hierbei zunächst diejenigen Figuren, die der Hauptfigur in den Tod folgen, sei es durch Selbstmord oder indem sie sich für die Hauptfigur in tödliche Gefahr begeben oder aber ohne eigenes Zutun durch bloßen psychischen Schmerz. Im Laufe dieser Arbeit wurden bereits mehrere derartige Fälle behandelt. Dabei hat sich gezeigt, dass vor allem Liebende dazu neigen dem Partner ins Jenseits zu folgen.<sup>1</sup> Es gibt aber auch andere Fälle, in denen etwa Eltern den Tod eines Kindes nicht verkraften können und deshalb sterben. Der Tod der Nebenfigur dient in solchen Fällen stets dazu die Bedeutung und den Wert der Hauptfigur für andere Menschen zu betonen. Im Grunde kann man ihn als konsequenteste Form der Totenklage betrachten. Wie oben dargelegt wurde<sup>2</sup>, wird der Tod der Hauptfigur in den Totenklagen der Nebenfigur als Wendepunkt im eigenen Leben dargestellt, sofern sie ihn überlebt. Die emotionalen Auswirkungen des Todes der Hauptfigur auf ihr soziales Umfeld sollen möglichst drastisch dargestellt werden, weshalb großer Wert auf die Feststellung gelegt wird, dass die

---

<sup>1</sup> Vgl. den Abschnitt *Tod aus psychischem Schmerz* im Kapitel *Todeszeichen*, S. 93. Im Abschnitt *Liebende* in diesem Kapitel werde ich hierauf noch genauer eingehen. Siehe unten, S. 479.

<sup>2</sup> Siehe oben, S. 203.

betreffenden Nebenfiguren schon aus rein psychischen Gründen nicht mehr in der Lage sind so weiterzuleben wie zuvor. In manchen Fällen entscheiden sich Dramatiker dazu dies bis zur vollständigen Unmöglichkeit des Weiterlebens zu steigern. Wie viel Raum den Nebenfiguren dabei gegeben wird, ist von Stück zu Stück sehr unterschiedlich. In Albrechts *Masaniello* hat die Ehefrau der Titelfigur in den letzten Szenen des Stückes Gelegenheit zu mehreren Klagen über den Tod ihres Ehemanns sowie zu mehreren Anklagen der für ihn verantwortlichen Figuren, aber auch dazu, über verschiedene Alternativen für ihre eigene Zukunft nachzudenken und sich mit anderen Figuren über diese zu unterhalten, bevor sie sich schließlich auf der letzten Seite am Sarg Masaniellos erdolcht. In Jacobis *König Hiarne* hingegen ruft die ihn liebende Gersemi nur noch aus „Weh, Hiarne! O weh!“, bevor sie auf Hiarnes Leichnam sinkt und offenbar sofort tot ist, ohne äußere Einwirkungen.<sup>1</sup> Der Tod der Nebenfigur spricht in solchen Fällen für sich selbst, sodass auch ohne viele Worte die Funktion einer Totenklage erfüllt werden kann.

Es muss hierbei jedoch angemerkt werden, dass nicht nur Nebenfiguren einer anderen Figur in den Tod folgen. Vor allem bei Liebespaaren kommt es häufiger vor, dass diejenige Figur, die zuerst stirbt, und diejenige, die ihr ins Jenseits folgt, gleichermaßen als Hauptfiguren des Stückes anzusehen sind. Hierbei ergeben sich aber einige Unterschiede zu den zuvor genannten Fällen. Unter anderem sterben die Hauptfiguren solcher tragischen Liebesdramen in der Regel wechselseitig füreinander. Die zweite Hauptfigur stirbt wie gehabt als Resultat des Todes der ersten, aber auch der Tod der ersten Hauptfigur ist bereits ein Resultat ihrer Liebe zur zweiten. Sie stirbt etwa, weil sie die andere Hauptfigur für tot gehalten hat, weil sie sie beschützen will, weil sie einem eifersüchtigen Nebenbuhler zum Opfer fällt oder weil sie überzeugt ist, dass ihre Liebe im Diesseits keine Zukunft hat, und sich deshalb das Leben nimmt. Zumeist enthält ihr Tod ein Element von Freiwilligkeit. Die Figur stirbt lieber oder riskiert zumindest lieber ihr Leben, als ihre Liebe aufzugeben. Unabhängig von der Reihenfolge betonen die Hauptfiguren durch ihre Tode also wechselseitig die Bedeutung der jeweils anderen Figur für sie. Ist die zweite Figur eine Nebenfigur, ist dies hingegen nicht der Fall. Masaniellos Tod etwa hat mit der Liebe zu seiner Frau nichts zu tun, sondern hat politische Ursachen. Bei der Verfolgung seiner politischen Ambitionen vernachlässigt er zuvor sogar die Beziehung zu seiner Frau und ignoriert ihre Ratschläge, die ihm das Leben hätten retten können. Im Fall König Hiarnes führt ein Zusammenspiel verschiedener politischer, privater und schicksalhafter Ursachen zu dessen Tod. Auch hier lässt sich schwerlich behaupten, dass Hiarne für seine Liebe stirbt. Die Wechselseitigkeit ist in solchen

---

<sup>1</sup> Jacobi: *König Hiarne*. S. 134.



Fällen also nicht gegeben. Der Tod der Nebenfigur betont die Bedeutsamkeit der Hauptfigur, aber nicht umgekehrt.

In manchen Fällen nähert sich die Todesdarstellung bei Nebenfiguren derjenigen der Hauptfigur an, sie sterben also auf ähnliche Weise und aus ähnlichen Ursachen. Die Annäherung geht aber nicht so weit, dass ihr Tod dem der Hauptfigur gleichgestellt würde. Das Phänomen tritt vor allem unter Freunden und treuen Gefolgsleuten der Hauptfigur auf, die Annäherung an deren Tod ist dabei auch räumlich und zeitlich zu verstehen. In Karl Schönes *Gustav Adolfs Tod* beispielsweise wird der König schon zu Beginn des fünften Aktes in der Schlacht tödlich verwundet, woraufhin er für seine letzten Worte in einer gut sichtbaren Stellung auf der Bühne platziert wird. Er „wird von den Soldaten sanft aufgehoben und vor den Stein gelegt, so daß sein Haupt darauf ruht, und er in eine beinahe sitzende Stellung kommt.“ Thekla, eine treue Anhängerin, die ihm in Verkleidung ins Feld gefolgt ist, ist beim Versuch ihn zu verteidigen ebenfalls schwer verwundet worden. „Kommt, tragt auch mich dorthin, ich muß ihn sehen“, bittet sie nun die Soldaten, die sie daraufhin neben den erwähnten Stein legen.<sup>1</sup> Der König stirbt kurz darauf, nachdem er sich noch ein letztes Mal zu Wort gemeldet hat. Nur ca. eine halbe Seite später folgt ihm Thekla, ihr Sterbemonolog ist ebenso wie der des Königs vier Verse lang. Beide blicken in ihren letzten Worten dem Jenseits mit Zuversicht entgegen. „[...] Tag bricht an, / Und Geister tragen mich in lichte Räume. / Es ist vollbracht! Herr Gott, dich loben wir!“<sup>2</sup>, sagt der König. „[...] Dem Meister / Der mich ruft, folg' ich zum Chor der Geister. / Da wohnt die Freude – wo kein Herz mehr bricht!“<sup>3</sup>, stellt Thekla fest. Die Parallelen in diesen Versen, etwa die Erwähnung der Geister, sind unverkennbar. Auch im weiteren Verlauf der Szene wird Thekla ähnliche Aufmerksamkeit zuteil wie dem König. „Das nahe Weissenfels mag diese Leichen / In seine Mauern nehmen; führt sie fort!“<sup>4</sup>, ordnet eine Figur schließlich an. Es wird hierbei also kein Unterschied zwischen den beiden Toten gemacht. Der König hat Thekla gegenüber im Tod lediglich die exponierte Position am Stein sowie den Umstand voraus, dass die Soldaten sich zuerst um ihn kümmern.

Bei Thekla handelt es sich um eine wichtige Nebenfigur, die im Stück immer wieder auftritt, große Redeanteile hat und für die Handlung wichtige Funktionen erfüllt. So sagt sie beispielsweise den Tod des Königs vorher.<sup>5</sup> Je nachdem, wo man die Grenze ansetzt, könnte man Thekla deshalb sogar den Hauptfiguren des Stückes zurechnen und dies spiegelt sich in

---

<sup>1</sup> Schöne: *Gustav Adolfs Tod*. S. 117.

<sup>2</sup> Ebd., S. 118.

<sup>3</sup> Ebd., S. 119.

<sup>4</sup> Ebd., S. 120.

<sup>5</sup> Ebd., S. 57.

der Darstellung ihres Todes wieder. Dennoch besteht zwischen ihr und der Titelfigur letztlich ein großer Abstand, auch hinsichtlich der Todesdarstellung. In der Sterbeszene mag dies zwar kaum spürbar sein, aber am Ende des Stückes wird der aufgebahrte Leichnam des Königs in einem Saal des Schlosses in Weissenfels gezeigt, während seine Frau, seine Tochter und andere Figuren seinen Tod beklagen. Von Thekla bzw. ihrem Leichnam ist an dieser Stelle keine Rede mehr. Sie wird also nur vorübergehend nahezu gleich behandelt wie die wichtigste Figur des Stückes, auf den letzten Seiten steht aber doch der titelgebende Tod Gustav Adolfs allein im Mittelpunkt. Die zeitweise Gleichbehandlung durch andere Figuren lässt sich als besondere Ehrenbezeugung ihr gegenüber aufgrund ihres mutigen Verhaltens verstehen. Offenbar war es dem Dramatiker aber wichtig die Figur nicht so weit in den Vordergrund zu rücken, dass die dramaturgische Hierarchie der Figuren dadurch ins Wanken gerät. Deshalb ignoriert er Thekla in der Schlusszene völlig, obwohl sich ihr Leichnam der oben zitierten Anweisung gemäß ebenfalls in jenem Schloss befinden muss und eine Aufbahrung im selben Raum denkbar gewesen wäre, und setzt so ein eindeutiges Zeichen dafür, wer als Hauptfigur des Stückes angesehen werden soll.

#### 6.1.7. Die Reihenfolge der Todesfälle

In Theklas Fall könnte man auch den Umstand, dass sie nach dem König stirbt, als Zeichen der Nachrangigkeit ihrer Figur interpretieren. Überhaupt erweckt vieles an ihrem Tod den Eindruck von dem Gustav Adolfs abgeleitet zu sein: Sie sieht den verwundeten König und wird selbst verwundet, als sie ihn verteidigen will; er wird an den Stein gelehnt, sie wird daneben gelegt; er spricht von den Geistern, die ihn ins Jenseits bringen, sie verwendet kurz darauf ähnliche Worte; er stirbt und sie folgt ihm in Jenseits. Die Parallelen bei der Todesdarstellung beider Figuren ergeben sich deshalb, weil ihr Zustand stets dem seinen angeglichen wird, niemals umgekehrt. Dadurch erscheint er als der Anführer, sie aber als die treue Dienerin, die ihm in allem folgt. Der Bezug zwischen zeitlicher Abfolge der Todesfälle und dramaturgischer Figurenhierarchie ist aber stets am konkreten Stück zu beurteilen, es gibt hierfür keine allgemeingültige Regel. In anderen Dramen ist häufig zu beobachten, dass dem Tod der Hauptfigur der ihrer Gefolgsleute vorausgeht. Sehen wir uns etwa noch einmal den bereits behandelten Heldentod Zriny's im Stück Theodor Körners an: „Juranitsch fällt zuerst, Zriny tritt über den Leichnam und kämpft mächtig fort. Endlich stürzt auch er.“<sup>1</sup> Dass Zriny seinen treuesten Gefolgsmann überlebt und als letzte erwähnte Figur der Übermacht der Türken noch Widerstand leistet, lässt sich, wie gesagt, als Zeichen seiner Heldenhaftigkeit

---

<sup>1</sup> Körner: Zriny. S. 135.

deuten. Aber nicht nur in solchen Schlachtenszenen sterben die Gefolgsleute zuerst. In Gutzkows *Patkul* etwa hört man von außerhalb der Bühne den Pistolenschuss, mit dem sich ein treuer Untergebener der Titelfigur umbringt, während diese gerade auf der Bühne den Schlussmonolog hält. Wenige Textzeilen später wird Patkul zu seiner Hinrichtung abgeführt, die im Stück nicht mehr dargestellt wird.<sup>1</sup> Hier hat es nichts mit Heldenhaftigkeit zu tun, dass die Hauptfigur die ihr untergeordnete Nebenfigur überlebt, sondern vielmehr mit der besonderen dramaturgischen Bedeutung des Schlusses, die im Laufe dieser Arbeit schon mehrfach, unter anderem bei der Behandlung des Schlussbildes, festgestellt wurde. Der Schluss konzentriert sich in der Regel auf den Kern der Handlung eines Stückes und fasst diesen in einem letzten Sinneseindruck oder einer letzten Botschaft zusammen, die sich dem Publikum in besonderem Maße einprägen soll. Deshalb steht hierbei zumeist die Hauptfigur, die mit diesem Handlungskern am engsten verbunden ist, im Mittelpunkt. Hierzu muss sie nicht am Leben sein, wie das Beispiel der Aufbahrungsszene aus *Gustav Adolfs Tod* zeigt. Viele Dramatiker ziehen es aber vor ihr tragisches Stück mit oder kurz vor dem Tod der Hauptfigur zu lassen. Soll in einer solchen Schlusszene neben dem Tod der Hauptfigur noch der Tod einer oder mehrerer Nebenfiguren behandelt werden, so sterben zuerst die Nebenfiguren, um den Abschluss des Stückes der Hauptfigur vorzubehalten. Der Gefolgsmann erschießt sich also zuerst, damit der letzte Eindruck des Stückes ganz und gar Patkul gelten kann.

Die Nebenfigur kann aber auch deshalb zuerst zu Tode kommen, um eine Steigerung des Effekts auf das Publikum zu bewirken, indem diejenige Figur, der sich das Publikum emotional am tiefsten verbunden fühlt bzw. fühlen soll, zuletzt stirbt. Tatsächlich lässt sich die Einhaltung dieser Reihenfolge nämlich auch bei einigen Stücken beobachten, die nicht unmittelbar mit oder kurz vor dem Tod der Hauptfigur abschließen. Selbst in *Conradins des letzten Hohenstaufen Tod* von Maximilian Joseph Schleiß, in dem die Hinrichtungen gar nicht auf der Bühne stattfinden, hält eine Regieanweisung fest: „Auf einmal hört man ein allgemeines Jammergeschrei: Friedrichs Haupt ist gefallen. Dann wieder Stille. Zum zweitenmale ein noch größeres Jammergeschrei: Conradins Haupt ist gefallen.“<sup>2</sup> Hier spiegelt sich die angestrebte emotionale Steigerung in den Reaktionen des Volkes im Stück wieder. Während das Lesepublikum durch die Regieanweisung informiert ist, können die Zuschauer im Theater zu diesem Zeitpunkt allerdings schwerlich wissen, welche der beiden Hinrichtungen zuerst erfolgt ist, sofern die Regie nicht eigenmächtig entsprechend

---

<sup>1</sup> Gutzkow: *Patkul*. S. 112. Vgl. hierzu oben, S. 146.

<sup>2</sup> Schleiß: *Conradins des letzten Hohenstaufen Tod*. S. 127.

informative Rufe des Volkes einbaut. Andernfalls wird diese Information durch die Totenklage des Beichtvaters, die auf diese Regieanweisung folgt, nachgeliefert: „Zuerst fiel Friedrichs Haupt. – / Ein Jammerschrei erfüllt die Luft – / Und gleich darauf sprang Ellen weit / Vom Block hinweg auch Conradins / Gekröntes Haupt! [...]“<sup>1</sup> In Gotters *Mariane* trifft die Nachricht vom Tod des Geliebten der Titelfigur ein, während Mariane im Sterben liegt. Über seinen Tod wird nur kurz gesprochen und die Emotionen, die die anwesenden Eltern Marianes dabei zeigen, sind vor allem dem Umstand zu verdanken, dass ihr Sohn als dessen Mörder verfolgt wird, und gelten nicht dem Todesfall an sich. Selbst Mariane nimmt die Nachricht angesichts ihres eigenen nahenden Todes vergleichsweise gelassen hin: „O, Waller! – so find ich dich wieder? – Dort dürfen wir uns lieben! – Gute Nacht, Mutter! – Waller – wartet – (stirbt)“<sup>2</sup> Auf Marianes Tod folgen dann ausführliche und äußerst emotionale Totenklagen.

Dieser Hang zur Anordnung der Todesfälle nach steigender emotionaler Wirkung zeigt sich aber nur dann, wenn die betreffenden Nebenfiguren keine Mitschuld am Tod der Hauptfigur tragen. Sind sie hingegen ganz oder teilweise für diesen Todesfall verantwortlich, so kommt es häufiger vor, dass die Hauptfigur zuerst stirbt, damit die Nebenfigur mit dem Ergebnis ihres Handelns konfrontiert werden und ihre Schuld empfinden kann. Der Tod der Nebenfigur lässt sich dann als Teil ihrer Bestrafung auffassen. Wenn der Tod der Hauptfigur bereits abzusehen ist, kann die Nebenfigur ihre Strafe aber auch schon im Voraus empfangen, wie dies beispielsweise in der bereits behandelten Schlusszene in Heydens *Nadine* der Fall ist. Der Bösewicht Hinzara stirbt hier erst mehrere Seiten nach der Titelfigur, er entzieht sich seiner Festnahme durch die Häscher der Inquisition durch Selbstmord. Der Vater Nadines hingegen, der ebenfalls eine Mitschuld an ihrem Tod trägt und durch den sie, wenn auch versehentlich, tödlich verletzt wurde, scheint noch vor ihr zu sterben. Er lebt aber lange genug, um zu sehen, dass Nadine tödlich verwundet ist, und dieser Anblick scheint es zu sein, der ihn das Leben kostet, denn er „blickt, wie vernichtet, auf die mit dem Tode ringende Tochter“, bevor er plötzlich zusammenbricht und regungslos liegen bleibt.<sup>3</sup> In Ferdinand Wachers *Brunhild* begeht Klothar, der zuvor die Hinrichtung der Titelfigur veranlasst hat, am Ende des Stückes Selbstmord durch Gift, nachdem er die Nachricht von der Unschuld Brunhilds erhalten hat. Die Hinrichtung wird ein bis zwei Seiten zuvor ebenfalls während der Schlusszene durchgeführt, allerdings außerhalb der Bühne. Das Publikum erfährt von deren

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 128.

<sup>2</sup> Gotter: *Mariane*. S. 75.

<sup>3</sup> Heyden: *Nadine*. S. 144/145. Der Eintritt seines Todes wird hierbei allerdings noch nicht explizit festgestellt, dies geschieht erst durch den Dialogtext wenige Seiten später.

Hergang durch eine Mauerschau Klothars. Die Mutter Klothars, die als Antagonistin die falschen Beschuldigungen gegen Brunhild erhoben hat, stirbt hingegen schon eine Szene zuvor. In mehreren Bearbeitungen des Konradin-Stoffes wird, wie bereits erwähnt, eine der Nebenfiguren, die für Konradins Hinrichtung mitverantwortlich ist, ermordet. Bei Klinger und Schleiß geschieht dies vor der Hinrichtung, bei Heyden hingegen danach. Man sieht also, dass es in solchen Situationen keine klare dramaturgische Regel gibt, die die Reihenfolge der Todesfälle festlegen würde.

#### 6.1.8. Die Handlanger der Bösen

Im Kapitel *Sprechakte* wurden bereits Fälle behandelt, in denen der Tod einer Figur von den übrigen Figuren wie auch in den Regieanweisungen nahezu ignoriert wird, wie etwa im Fall des Robert Bari in Klingers *Konradin*, der dem Antagonisten König Karl den Großteil der Arbeit zur Verhängung und Rechtfertigung des Todesurteils abnimmt<sup>1</sup>. Die Figuren nehmen seine Ermordung zwar zur Kenntnis, reagieren aber nicht weiter darauf, da sein Tod sie weder emotional berührt, noch einen spürbaren Einfluss auf ihr Schicksal hat. In Regieanweisungen wird er zwar festgestellt, sie enthalten darüber hinaus aber kaum Angaben zu seiner Inszenierung, zu Gestik und Mimik der sterbenden Figur oder zum weiteren Umgang mit der Leiche. Auch die letzten Worte des Sterbenden sind knapp oder überhaupt nicht vorhanden. Bei einer unbedeutenden Nebenfigur wäre ein solches Vorgehen, sofern ihr Tod ausnahmsweise auf der Bühne dargestellt wird, nicht ungewöhnlich. Bei Nebenfiguren wie Robert Bari, die im Stück wiederholt auftreten und wichtige Funktionen für dessen Handlung übernehmen, kann man dies hingegen als ein Zeichen von Verachtung werten. Aber auch andere Faktoren als moralische können hierzu beitragen. So handelt es sich stets um Figuren, die ihre Funktion im Stück bereits erfüllt haben. Zur Handlung können sie nichts mehr beisteuern, von einer besonderen emotionalen Wirkung der Figur auf das Publikum ist nicht auszugehen. Ein schneller Tod ist deshalb ein Weg, sich der überflüssig gewordenen Figur zu entledigen, ohne sie mit ihrer Schuld ungestraft davonkommen und das Gerechtigkeitsempfinden des Publikums unbefriedigt zu lassen.

Eine derart nachlässige Behandlung des Todes trifft nur Figuren in untergeordneter Stellung, sowohl hinsichtlich der sozialen als auch der dramaturgischen Hierarchie, also beispielsweise einen Handlanger des Antagonisten oder auch einen Diener des Protagonisten, der seinen Herrn hintergeht. Entscheidet sich der Dramatiker aber, die Schuld und Strafe der sterbenden Nebenfigur ausführlicher zu thematisieren, so kann es zu einer Annäherung zwischen dem

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 185.

Antagonisten und seinem Handlanger hinsichtlich der Todesdarstellung kommen. Es kommt vor, dass der Tod beider zeitlich wie räumlich eng beisammen liegt sowie diverse weitere Parallelen aufweist, wie dies oben bereits bei treuen Anhängern einer positiv dargestellten Hauptfigur beobachtet wurde. Während diese sich aber auch im Angesicht des Todes noch treu bleiben, löst sich das Einverständnis zwischen dem Antagonisten und seinen Gehilfen auf, was der Angleichung der Todesdarstellung aber nicht unbedingt im Wege steht. Als Beispiel hierfür kann etwa die Figur des Helmichis dienen, die in verschiedenen Bearbeitungen des Stoffes Rosamunde bei der Ermordung ihres Ehemanns Alboin hilft. Sowohl in Fouqués *Alboin der Langobardenkönig* als auch in der *Rosamunde* von Uechtritz sterben sowohl Rosamunde als auch ihr Diener am selben Gift.<sup>1</sup> Es ergeben sich hier ähnliche Parallelen wie in den oben untersuchten Fällen zwischen Protagonisten und ihren Anhängern. Ein Zeichen der Treue ist dieser gemeinsame Tod aber nicht unbedingt. In beiden Stücken wird Helmichis von Rosamunde vergiftet, in beiden will er sie danach mit Waffengewalt dazu zwingen ebenfalls von dem Gift zu trinken, was Rosamunde aber laut ihrer eigenen Aussage aus freien Stücken tut.<sup>2</sup>

Ein etwas komplexerer Fall, in dem Angleichung und Differenz miteinander kombiniert werden, findet sich in Friedrich August Diecks *Carl Stellheim und Lotte von Rosensee*. Der Fall ist dem Rosamundes und Helmichis zunächst sehr ähnlich. Antagonistin ist die Stiefmutter Lottes. Diese will Lottes Tod und versucht schließlich sowohl Lotte als auch deren Geliebten Carl beim Essen zu vergiften. Der Versuch schlägt jedoch fehl und stattdessen vergiftet sie sich selbst sowie ihren Geliebten und Mittäter Petardo. Bei Petardo zeigen sich die Symptome der Vergiftung zuerst. Er „steht auf, setzt sich auf den Sopha, zeigt eine verdrießliche Miene, die schmerzhaft empfindungen ausdrückt.“<sup>3</sup> Lottes Stiefmutter folgt noch auf derselben Seite seinem Beispiel. Sie „wirft sich neben Petardo auf den Sopha mit gleichen Ausdrücken des Schmerzes – zeigt Unmuth und Verzweiflung in ihren Mienen“. Hier zeigen sich bei beiden Figuren die für sterbende Schurken üblichen Todesqualen. Auch legen beide, wie es angesichts des Todes generell üblich ist, jegliche Verstellung ab und zeigen ihr wahres Gesicht. Bei beiden fallen die Reaktionen zudem zunächst äußerst hasserfüllt aus, dieser Hass richtet sich jedoch auf unterschiedliche Ziele. Petardo wendet sich

---

<sup>1</sup> Insbesondere in letzterem Stück ist allerdings fraglich, ob Rosamunde als Antagonistin oder Protagonistin des Stückes aufzufassen ist. In beiden Stücken werden ihre Handlungen jedenfalls moralisch verurteilt, wie es für den Antagonisten üblich ist. Sie ist allerdings in keinem der beiden Stücke ein so konsequenter Bösewicht wie in Christian Felix Weißes bereits kurz vor dem untersuchten Zeitraum erschienener *Rosemunde*. Zur Unterscheidung zwischen Protagonisten und Antagonisten siehe unten, S. 436.

<sup>2</sup> Fouqué: *Alboin*. S. 234-237; Uechtritz: *Rosamunde*. S. 144-146.

<sup>3</sup> Dieck: *Carl Stellheim und Lotte von Rosensee*. S. 101.

im Tod gegen seine Geliebte: „(im heftigsten Schmerz) Hu! – Hu! Welche Schmerzen! (auf die Frau von Rosensee, die ganz gekrümmt sitzt, mit geballter Faust zeigend) O du höllische Furie, daß du das Gift allein genommen hättest, und damit zum Teufel gefahren wärest!“<sup>1</sup> Er offenbart daraufhin Lotte und Karl den gesamten Mordanschlag, versucht dafür zu sorgen, dass diese nicht ihrerseits in Verdacht geraten, und zeigt Zeichen der Reue. Lottes Stiefmutter macht er für seinen moralischen Verfall verantwortlich: „Aber diese Furie (zeigt mit dem Gesicht auf die Frau v. Rosensee) – hat mich zum Teufel gemacht! – Jeden Funken des menschlichen Gefühls in mir ausgewischt! – O du – Fluch dir – und ewiges Verderben!“<sup>2</sup> Die Stiefmutter hingegen gehört zu jenen seltenen konsequenten Bösewichten, die auch sterbend lediglich bereuen, dass sie ihre Verbrechen nicht wie geplant ausführen können: „Hätte ich doch Dolche bey mir, um euch (sieht wüthend mit gekrümmten Rücken Carl und Lotte an) die Eingeweide zu durchbohren, (Carl und Lotte treten zurück) da es mir nicht gelungen ist, sie durch Gift zu zerreißen! [...] Daß mir mein Anschlag mißlingen mußte! daß mich nicht ihr Winseln ergötzte! – Daß ich nun meine verdammte Seele, ohne mich zu rächen, aushauchen muß!“<sup>3</sup> Als versucht wird, beiden ein Gegenmittel zu geben, muss man es ihr mit Gewalt einflößen, wozu drei Männer nötig sind, während Petardo es dankend annimmt.<sup>4</sup> Das vermeintliche Gegenmittel zeigt jedoch keine Wirkung, woraufhin Frau von Rosensee schließlich nach wiederholten versuchten Gewaltausbrüchen unter großen Schmerzen stirbt. In ihrem Sterbemonolog ahnt sie bereits die Hölle voraus: „Schon höre ich die Hölle mir Hohn lachen – Höre – das Heulen der Teufel [...] Hu! Wie du Teufel mich anstarrst!“<sup>5</sup> Von Petardo hingegen ist ab dem Moment, in dem er die Medizin zu sich genommen hat, nichts mehr zu hören. Er wird noch vor dem Todeskampf der Frau von Rosensee stumm von mehreren Bedienten aus dem Esszimmer geführt, um in einem anderen Raum zu Bett gebracht zu werden. Die Nachricht von seinem Tod wird, nachdem die Stiefmutter bereits verstorben ist, von einem Kammermädchen mit knappen Worten überbracht: „Petardo ist auch schon tod.“<sup>6</sup> Details von seinem Sterbeprozess erfährt das Publikum nicht. Nachdem er sich von der Haupttäterin losgesagt und seine Sünden bereut hat, hat der Dramatiker offenbar kein Interesse mehr daran, seine Bestrafung in Form von Todesqualen und Höllenfurcht darzustellen, aber auch nicht daran, ihm Vergebung und Erlösung zu gewähren. Er wird

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 102.

<sup>2</sup> Ebd., S. 107.

<sup>3</sup> Ebd., S. 103.

<sup>4</sup> Ebd., S. 108/109.

<sup>5</sup> Ebd., S. 110.

<sup>6</sup> Ebd., S. 111.

schlicht ausgeblendet und entfernt, sodass die Sterbeszene sich ganz auf die Antagonistin konzentrieren kann. Der moralische Status der Nebenfigur ist uninteressant geworden.

Die Todesfälle der Antagonistin und ihres Gehilfen verlaufen also nur bis zu einem bestimmten Punkt parallel, danach weicht die Darstellung stark voneinander ab. Der Grund hierfür scheint nicht etwa eine mit der Figur Petardos verknüpfte moralische Botschaft des Stückes zu sein. Hätte der Dramatiker beispielsweise den Wert der Reue und Umkehr aufzeigen wollen, so hätte er Petardo auf der Bühne einen sanften Tod sterben lassen und diesen den Todesqualen der Stiefmutter gegenübergestellt. Um diesen Kontrast geht es ihm aber offensichtlich nicht. Es gibt einen simpleren Grund für Petardos plötzliche Wandlung: Er wird als Zeuge für die Unschuld der beiden Titelfiguren benötigt. Diese Funktion der Figur ist an drei Stellen des Stückes deutlich zu beobachten. Zuerst beteuert Petardo ungefragt gegenüber dem Arzt, der ihn und Frau von Rosensee untersucht, die Unschuld Carls und Lottes. Dann, nachdem die Nachricht vom Tod Petardos eingetroffen ist, sagt Lotte: „Hätte er doch noch so lange gelebt, bis mein Vater zu Hause gekommen wäre!“<sup>1</sup> Ihm gegenüber, der Lottes Stiefmutter stets blind geliebt hat, hat das Liebespaar einen Zeugen nämlich am nötigsten. Der Wert des Lebens Petardos wird in Lottes Aussage ganz auf seine Funktion als Zeuge reduziert und der Dramatiker verfährt in seinem Stück nicht anders, mit der Ausnahme, dass er seine Figur nicht lebend braucht, um sie diese Funktion ausüben zu lassen. Als der Vater schließlich nach Hause kommt und Carl des Mordes beschuldigt, lässt er Petardos Geist auftreten und den Vater durch einen ca. zweieinhalbseitigen Monolog, einen der längsten im ganzen Stück, von der Unschuld Lottes und Carls sowie der Schuld seiner Ehefrau und auch von den Fehlern des Vaters selbst überzeugen. An dieser Stelle kommt nun der moralische Status Petardos wieder ins Spiel. „Ich bin der zu Qualen verdamnte Geist, deines Freundes, Petardo!“<sup>2</sup>, stellt er sich dem Vater vor. Seinen Monolog schließt er folgendermaßen: „Kann alles dieses dich nicht abhalten, an den Unschuldigen unsern Tod zu rächen: [...] so klage dich selbst an und erwarte mit uns gleichen – Lohn!“ Daraufhin sinkt der Geist „in Feuer unter“<sup>3</sup>. Es besteht also kein Zweifel daran, dass Petardo das Schicksal der Antagonistin teilt. Seine Reue ändert nichts an seiner Verdammung, sie ist lediglich dazu da sein Schuldeingeständnis und die Entlastung der anderen Figuren zu motivieren. Auch der Grund dafür, dass bei der Geistererscheinung die moralische Verurteilung Petardos betont wird, während dieser Aspekt zuvor bei der Todesdarstellung in seinem Fall ausgeblendet wurde,

---

<sup>1</sup> Ebd.

<sup>2</sup> Ebd., S. 118.

<sup>3</sup> Ebd., S. 121.



dürfte nicht bei Petardo selbst zu suchen sein, sondern vielmehr bei Lottes Vater, der durch das abschreckende Beispiel gebessert werden soll.

Dieses Beispiel zeigt, dass sich die Todesdarstellung solcher Figuren vor allem danach richtet, welche Funktion sie für andere Figuren zu erfüllen haben. Der Tod Petardos verläuft nur solange parallel zu dem der Frau von Rosensee, solange er nicht für andere Aufgaben instrumentalisiert wird, die eine Abweichung nötig machen. Umgekehrt könnte man auch sagen: Die Angleichung des Todes einer bedeutenden Nebenfigur an den des Protagonisten oder Antagonisten erfolgt vor allem dann, wenn der Dramatiker mit dieser Nebenfigur nichts Besseres anzufangen weiß. In diesem Fall sterben die Nebenfiguren schlicht mit den Hauptfiguren, denen sie dienen, gewissermaßen nebenbei mit. Dies gilt auch für den oben behandelten Tod Theklas in *Gustav Adolfs Tod*: In der Todesszene der Titelfigur stirbt Thekla, und zwar auf ähnliche Weise, die ähnlich ausführlich dargestellt wird. Während der Tod des Königs aber in der letzten Szene des Stückes noch ausführlich betrauert wird, ist von Thekla keine Rede mehr. Auf die übrigen Figuren hat er keinen Effekt, für die Handlung des Stückes bleibt er folgenlos. Er erfüllt keine andere Funktion, als die tragische Wirkung der Todesszene des Königs durch einen weiteren Todesfall zu erhöhen. Der Zweck der Angleichung liegt also darin, dass so zu einer bereits vorhandenen Wirkung beigetragen werden kann und zudem für die Figur keine eigene Todesszene geschaffen werden muss.

#### 6.1.9. Unabhängige Todesdarstellung bei Nebenfiguren

In Fällen, in denen der Tod einer Nebenfigur nicht an den einer bedeutsameren Figur gekoppelt ist, hat eine Reihe von Faktoren Einfluss auf die Todesdarstellung. Einer von ihnen ist der moralische Status der Figur. Im Laufe dieser Arbeit ist bereits mehrfach, beispielsweise im Abschnitt *Sterbemonolog*<sup>1</sup>, die Nachlässigkeit aufgefallen, mit denen moralisch negativ dargestellte Figuren zum Teil behandelt werden. Sterben moralisch schlechte Hauptfiguren, wird der Todesdarstellung häufig Raum gegeben, um ihre Gewissensqualen im Angesicht des Todes ausführlich in Szene zu setzen, in einigen Fällen aber auch, um ihre bis in den Tod reichende konsequente Böartigkeit vor Augen zu führen. Derartige Umstände machen sich die Dramatiker mit negativ dargestellten Nebenfiguren in der Regel nicht. Selbst wenn ihr Tod auf der Bühne dargestellt wird, wie etwa derjenige Haßans in Schillers *Verschwörung des Fiesko zu Genua*<sup>2</sup> oder Hinzaras in Heydens *Nadine*<sup>3</sup>, ist die Darstellung kurz und wenig

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 185.

<sup>2</sup> Siehe oben, S. 168.

<sup>3</sup> Siehe oben, S. 356.

aufwendig, der sonst übliche Sterbemonolog fehlt oder ist äußerst knapp gehalten und kaum ist die Figur tot, scheint sich keine der anderen Figuren mehr für sie zu interessieren.

Letzteres ist einer der Hauptunterschiede zu moralisch positiv dargestellten Nebenfiguren. Diesen wird nämlich selbst dann, wenn der Tod außerhalb der Bühne eintritt und nur von ihm berichtet wird, wenigstens in geringem Maße Anteilnahme oder Respekt zuteil. „Wäre er kein Bürger gewesen, ich würde sagen, er sei als Held gestorben“<sup>1</sup>, sagt etwa in Toerrings *Kaspar der Thorringer* ein Ritter über den im ersten Akt des Stückes außerhalb der Bühne hingerichteten Ratsherrn Leitgeb. Zudem wird über dessen Tod ausführlich berichtet.<sup>2</sup> Im Vergleich zu den zum Teil seitenlangen Klagen beim Tod positiver Hauptfiguren mag dies nicht viel sein, aber es bedeutet einen großen Unterschied verglichen mit der Verachtung, mit der der Tod negativ dargestellter Nebenfiguren behandelt wird. Positiv dargestellte Nebenfiguren liegen irgendwo zwischen diesen beiden Extremen. Ihr Tod ist nicht ganz ohne Effekt auf andere Figuren, aber dieser Effekt ist begrenzt.

Es gibt allerdings Ausnahmefälle, in denen der Tod einer Nebenfigur ebenso ausführlich und aufwendig dargestellt wird wie der einer Hauptfigur. Ein solcher Fall wurde oben mit dem Tod des Hauptmanns Brandt in Carl Ernsts *Die Mühle bei Auerstädt oder die unverhoffte Erbschaft* bereits behandelt<sup>3</sup>. Brandt ist weit davon entfernt eine Hauptfigur des Stückes zu sein. Er tritt erst im zweiten Akt des vieraktigen Stückes erstmals auf, hat dann zwar kurzfristig bis zum Ende des Aktes einen sehr hohen Redeanteil, ist aber im dritten Akt bereits tot. Dennoch erhält er am Ende des dritten Aktes die oben beschriebene umfangreiche Trauerszene, in der sich mehrere Figuren, darunter die wichtigsten des Stückes, um seinen auf dem Schlachtfeld liegenden Leichnam versammeln und ca. dreieinhalb Seiten lang seinen Tod beklagen.<sup>4</sup> Mehr Aufmerksamkeit wird auch dem Tod einer Hauptfigur selten zuteil. Hiermit ist es aber im Fall Brandts noch nicht getan. Auf der letzten Seite des Stückes vollzieht der Autor noch einmal einen Szenenwechsel, um dieselben Figuren an Brandts Grab zu zeigen, ein Aufwand, der selbst bei Hauptfiguren nur in wenigen Ausnahmefällen betrieben wird. Es stellt sich also die Frage, womit der Tod des Hauptmanns eine solche Sonderbehandlung verdient hat.

Die Ursache hierfür dürfte zunächst einmal darin liegen, dass dieser Todesfall in der Mitte des Stückes den zentralen Wendepunkt des Dramas darstellt.<sup>5</sup> Mit ihm ist die schon im Titel erwähnte „unverhoffte Erbschaft“ verbunden, welche für die übrigen Figuren, vor allem die

---

<sup>1</sup> Toerring: *Kaspar der Thorringer*. S. 25.

<sup>2</sup> Ebd., S. 21, 18/29.

<sup>3</sup> Siehe oben, S. 404.

<sup>4</sup> Ernst: *Mühle bei Auerstädt*. S. 67-70.

<sup>5</sup> Zu Todesfällen als zentrale Wendepunkte vgl. oben, S. 135.

Hauptfigur, weitreichende Folgen hat, sie aus gewissen Umständen zunächst in große Gefahr bringt, schließlich aber ihr Glück begründet. Schon deshalb kann der Todesfall nicht wie eine Nebensächlichkeit behandelt werden. Eine derart ausführliche Todesdarstellung ist hiermit allein aber noch nicht zu erklären. Auch die bloße Nachricht vom Tod Brandts wäre ausreichend, um die mit der Erbschaft verbundenen Folgen in Gang zu setzen. Die Darstellung der Reaktionen der übrigen Figuren ist in diesem Fall aber besonders wichtig. Die Schwester Brandts, die die Hauptfigur des Stückes ist, profitiert am meisten von dem Todesfall. Würde das Stück sich gänzlich auf die letztlich sehr positiven Auswirkungen der Erbschaft konzentrieren und die Schwester nur in dem Glück zeigen, das ihr durch diese ermöglicht wurde, könnte ihr Charakter hierdurch leicht in ein zweifelhaftes Licht gerückt werden. Es könnte so aussehen, als wäre ihr der Tod des eigenen Bruders im Grunde sehr erwünscht gewesen. Im Stück geraten die Schwester und ihr soziales Umfeld sogar in einen noch schlimmeren Verdacht. Da sie die Leiche vom Schlachtfeld geborgen und begraben haben, wird kurzzeitig vermutet, dass Brandt gar nicht in der Schlacht gestorben, sondern von ihnen aus Habsucht ermordet worden sei.<sup>1</sup> Durch die Trauerszene auf dem Schlachtfeld weiß das Publikum bereits, wie ungerecht dieser Vorwurf ist. Durch die abschließende Szene am Grab wird die Figur zudem von jedem Verdacht gereinigt, dass das Leben des Bruders ihr weniger wichtig sein könnte als das eigene Glück. Ein auf dem Grabhügel errichtetes Monument mit der Aufschrift „Denkmal treuer Schwesterliebe“ lässt ebenso wenig Zweifel an ihrem Charakter wie auch an den Absichten des Dramatikers bei dieser Szene zu. Das Denkmal gilt nicht dem toten Bruder, sondern der Liebe der Schwester zu ihm. Die Trauernde steht im Vordergrund, nicht der Tote. Deshalb verfügt das Stück auch über eine Trauerszene auf dem Schlachtfeld und eine zusätzliche Szene am Grab, aber nicht über eine Sterbeszene. Die Todesdarstellung dient also auch hier in erster Linie zur Charakterisierung der Hauptfigur, wie dies oben bereits bei Todesfällen unbedeutender Nebenfiguren zu beobachten war. Im Gegensatz zu diesen Fällen ist der Tod hier aber nicht nur dazu da, um der Hauptfigur eine Gelegenheit zu bieten ihren Charakter zu beweisen, sondern der Todesfall ist ein zentrales Element der Handlung, zu dem die Hauptfigur zwangsweise Stellung beziehen muss. Die Charakterisierung der Hauptfigur ist lediglich der dramaturgische Grund für die Ausführlichkeit der Todesdarstellung, nicht aber für den Todesfall an sich.

Ähnliches lässt sich auch bei Stücken beobachten, die von einem von der Hauptfigur begangenen Mord handeln. Betrachten wir etwa Westphalens *Charlotte Corday*. Man sieht Charlotte zu Beginn des dritten von fünf Akten zunächst außerhalb des Zimmers, in dem

---

<sup>1</sup> Ernst: Mühle bei Auerstädt. S. 76.

Marat sie erwartet. Sie tritt ein, kommt kurz darauf wieder heraus und hält einen mit den Worten „Es ist geschehn!“ beginnenden Monolog, der fast ausschließlich von ihr selbst, ihrer Tat und der Frage nach der mit dieser verbundenen Schuld handelt.<sup>1</sup> Der ermordete Marat wird dabei kaum erwähnt. Um ihn selbst geht es an dieser Stelle nicht, sondern lediglich darum, wie die Hauptfigur mit ihrer Tat umgeht.

Sowohl der Tod Marats als auch derjenige Brandts stellen insofern Extremfälle dar, als sie den Kern der Handlung des Stückes bilden. Dass der Tod einer einzelnen Nebenfigur derart im Mittelpunkt eines Dramas steht, kommt im untersuchten Zeitraum nicht oft vor. Was bei diesen Fällen beobachtet wurde, gilt aber auch dann, wenn der Tod einer Nebenfigur einen zwar erkennbaren, aber geringeren Einfluss auf die Handlung hat. Die bloße Tatsache dieses Einflusses ist noch kein hinreichender Grund für eine ausführliche Todesdarstellung. Eine solche wird erst dann nötig, wenn sich andere Figuren aufgrund der Umstände des Todes bzw. seiner Auswirkungen in bestimmter Weise zu ihm verhalten müssen. Es gibt in den untersuchten Stücken zahlreiche Todesfälle, die einen großen Einfluss auf die Handlung haben und dennoch keine ausführliche Darstellung erfordern. In Karstens *Der zu Grunde gerichtete Adept* beispielsweise trägt eine plötzliche Erbschaft ähnlich viel zum glücklichen Ende des Stückes bei wie in *Die Mühle bei Auerstädt*. Mehr als ein kurzer mündlicher Bericht über den Toten<sup>2</sup> und einen Brief über Höhe und Verbleib der Erbschaft<sup>3</sup> braucht es in diesem Fall aber nicht, denn die Umstände sind gänzlich andere. Bei dem Toten handelt sich lediglich um einen Stiefbruder, der schon lange weit entfernt gelebt hat. Der Tod kommt außerdem nicht überraschend, sondern war aufgrund seines schlechten Gesundheitszustands zu erwarten und scheint sogar schon länger bekannt zu sein, auch wenn das Publikum hiervon erst im letzten Akt erfährt. Des Weiteren handelt es sich bei dem Erben nicht um die Hauptfigur des Stückes, sondern lediglich um einen Freund derselben. Es handelt sich daher nicht um einen Todesfall, der nach einer Reaktion der Hauptfigur verlangen würde, und selbst auf die betreffende Nebenfigur fällt unter diesen Umständen kein Verdacht, zumal sie keinerlei eigennütziges Interesse mit der Erbschaft zu verbinden scheint, sondern das Geld zur Rettung der Hauptfigur verwendet. Deshalb kann in diesem Fall der Tod knapp behandelt werden, ohne dadurch Gefahr zu laufen andere Figuren in ein schlechtes Licht zu rücken. So erfährt das Publikum fast nichts über die Todesumstände und auch auf die Zurschaustellung von Trauer wird verzichtet. Man kann also zusammenfassend festhalten, dass der Umfang der Todesdarstellung bei Nebenfiguren nicht so sehr davon abhängt, wie stark der Einfluss des

---

<sup>1</sup> Westphalen: Charlotte Corday. S. 128-130.

<sup>2</sup> Karsten: *Der zu Grunde gerichtete Adept*. S. 84.

<sup>3</sup> Ebd., S. 78/79.

Todesfalls auf die Handlung ist, sondern vielmehr davon, wie stark sich die Reaktionen anderen Figuren auf den Eindruck auswirken, den das Publikum von ihrem Charakter erhält. Hiervon abgesehen kann die Todesdarstellung bei wichtigen Nebenfiguren auch mit all jenen dramaturgischen Funktionen verbunden sein, die bereits bei den weniger bedeutenden Nebenfiguren beobachtet wurden. Ihr Tod kann etwa ebenso als Beispiel für das Schicksal einer bestimmten Bevölkerungsgruppe eingesetzt werden. Daneben kann ihr Tod Vorbildfunktion haben, wie es auch bei Hauptfiguren vorkommt. Dies zeigt schon das Beispiel Brandts, der mutig in den Kampf zieht und einen ehrenvollen Tod auf dem Schlachtfeld stirbt. An diesem Fall zeigt sich auch, dass der Tod einer Nebenfigur natürlich mehr als eine Funktion erfüllen kann, denn, wie gesagt, dient die Todesdarstellung hier in erster Linie der Charakterisierung der Schwester. Es gibt also eine Reihe von Gründen dafür, den Tod einer Nebenfigur ausführlich darzustellen, und selbstverständlich ist auch eine Kombination mehrerer dieser Gründe möglich.

Es gibt aber auch eine Reihe von Gründen, die gegen eine solche Darstellung sprechen. Da ist zunächst der offensichtliche Grund des zusätzlichen Aufwands, sei es nun ein rein technischer Aufwand, der mit bestimmten Todesarten einhergeht, oder auch nur der Umstand, dass die detailliertere Todesdarstellung zu viel Zeit beanspruchen oder zu weit von der Haupthandlung wegführen und das Stück so in die Länge ziehen würde. Ein weiterer und weniger selbstverständlicher Grund ist die Aufrechterhaltung der dramaturgischen Figurenhierarchie. Es wurde oben bereits beobachtet, dass selbst in Fällen, in denen die Todesdarstellung einer Nebenfigur deutliche Parallelen zu derjenigen der Hauptfigur aufweist, sie dieser gegenüber doch stets unterlegen bleibt. Der Tod der Hauptfigur hat dem der Nebenfigur immer etwas voraus, sei es nun ein langer Sterbemonolog, eine ausführliche Totenklage oder eine Trauerszene zusätzlich zur Sterbeszene, wie in Schönes *Gustav Adolfs Tod*. Die Dramatiker des untersuchten Zeitraums legen offenbar großen Wert darauf, dass zwischen Haupt- und Nebenfiguren gerade hinsichtlich der Todesdarstellung stets ein eindeutiges Gefälle besteht. Weil die Todesdarstellung dazu benutzt wird den sozialen und moralischen Wert einer Figur vor Augen zu führen, besteht zwischen den sterbenden Figuren eines Stückes ein Konkurrenzverhältnis, in dem sich bis auf wenige Ausnahmen stets die Hauptfigur durchsetzt, zumindest sofern es sich um eine positiv dargestellte Hauptfigur handelt. Dies hat zur Folge, dass der Todesdarstellung bei Nebenfiguren gewisse Grenzen auferlegt sind, falls die Hauptfigur des Stückes ebenfalls stirbt, jedoch nicht, falls die Hauptfigur überlebt. Dem Tod des Hauptmanns Brandt kann auch deshalb so viel Raum gegeben werden, weil er, obgleich nur eine Nebenfigur, unter allen Figuren, die in diesem Stück sterben, die wichtigste ist. Sein

Tod muss nicht dem einer heldenhaften Hauptfigur untergeordnet werden und darf deshalb selbst ganz Heldentod sein. Schauspiele wie *Die Mühle bei Auerstädt* haben daher mehr Freiheit den Tod einer Nebenfigur ausführlich darzustellen, denn da die Hauptfigur in diesem Genre in der Regel überlebt, besteht keine Konkurrenz. Wenn in einem tragischen Stück der Tod hingegen allgegenwärtig ist und Haupt- und Nebenfiguren gleichermaßen trifft, so muss ein gewisses Gefälle hinsichtlich der Darstellung bestehen, wenn der Tod der Hauptfigur nicht zu einem unter vielen werden soll. Eben dies scheinen die Dramatiker des untersuchten Zeitraums überwiegend vermeiden zu wollen. Als Ausnahme könnte man hier eventuell Büchners *Dantons Tod* anführen, aber selbst Danton hat den anderen in derselben Szene hingerichteten Figuren immerhin voraus, dass ihm das letzte Wort zugestanden wird.

## **6.2. Protagonisten und Antagonisten**

Die Unterscheidung zwischen Protagonisten und Antagonisten ist mit ähnlichen Problemen und Unschärfen behaftet wie jene zwischen Haupt- und Nebenfiguren. Versteht man das Wort „Protagonist“ in seiner ursprünglichen Bedeutung, so ist hiermit der Erst- bzw. Haupthandelnde des Stückes gemeint. Der Antagonist ist dementsprechend der Gegenspieler, der den Handlungen des Protagonisten entgegenwirkt. Im allgemeinen Sprachgebrauch wird jedoch unter dem Protagonisten häufig der positiv dargestellte Held verstanden, während der Schurke, der ihm zu schaden versucht, als Antagonist bezeichnet wird. Wendet man diese beiden Definitionen auf konkrete Stücke des untersuchten Zeitraums an, decken sie sich häufig nicht. Die positiv dargestellte Hauptfigur ist längst nicht immer diejenige, die die Handlung des Stückes auslöst, noch ist sie diejenige, die sie durch permanente Aktivität in Gang hält. Oftmals sind die positiv dargestellten Figuren diejenigen, die angegriffen werden und nur auf diese Angriffe reagieren. Die Initiative geht eher von den Bösen aus. Die beiden Definitionen sind daher nicht in Einklang zu bringen, man muss einer von beiden den Vorzug geben. Im Kontext dieser Arbeit ist die umgangssprachliche, auf dem Kriterium der moralischen Bewertung basierende Unterscheidung sinnvoller, da sie den größeren Einfluss auf die Todesdarstellung der betreffenden Figuren hat. Ich werde also im Folgenden als Protagonisten diejenige am grundlegenden Konflikt des Stückes beteiligte positiv dargestellte Figur bezeichnen, die am meisten zur Handlung beiträgt, und als Antagonisten den wichtigsten Gegenspieler dieser Figur, sofern dieser im Vergleich zum Protagonisten negativ dargestellt wird. Dies bedeutet, dass diese Bezeichnungen nur dann angewandt werden können, wenn das Stück zumindest in Ansätzen über einen entsprechenden Konflikt zwischen Gut und Böse verfügt, was aber zumindest in den Trauerspielen meistens der Fall ist. Man

darf sich dies zwar nicht so vorstellen, dass stets ein strahlender Held einem Schurken gegenüberstehen würde, aber der Handlung liegt doch nahezu immer ein Konflikt zugrunde und in diesem Konflikt besteht wiederum nahezu immer ein moralischer Abstand zwischen beiden Parteien.

Hiermit sind aber noch nicht alle Schwierigkeiten ausgeräumt. Vor allem auf der Seite der Figuren, die moralisch verurteilt werden, ergibt sich häufig das Problem, dass schwer zu beurteilen ist, von welcher Figur die Handlungen tatsächlich ausgehen. Grund hierfür ist, dass in Dramen, die historische Stoffe behandeln, zum Teil versucht wird die Verantwortung für moralisch verwerfliche oder fragwürdige Taten von Figuren, die dem Hochadel angehören, auf Figuren niedrigerer Stände abzuwälzen, um die noch lebenden Vertreter des betreffenden Adelsgeschlechts nicht zu verärgern.<sup>1</sup> Beispielsweise kann es in einem solchen Fall sein, dass erst der Einfluss jener Figuren von niederem Stand die Handlung des Stückes überhaupt auslöst, dass aber auf der anderen Seite jene Figuren doch stets von derjenigen höheren Standes abhängig sind, weil ihnen allein die Macht zu handeln fehlt. Figurenkonstellationen dieser Art lassen sich beispielsweise in Toerrings *Kaspar der Thorringer* sowie in Eckschlagers *Herzog Christoph, der Kämpfer* beobachten. In solchen Fällen muss jeweils anhand des konkreten Stückes entschieden werden, wer als Antagonist anzusehen ist. Bei einem ungefähr gleichwertigen Einfluss auf die Handlung ist auch denkbar, mehr als eine Figur als Antagonisten zu bezeichnen. Auch unter den positiv charakterisierten Figuren können in manchen Fällen mehrere als Protagonisten angesehen werden, beispielsweise dann, wenn es sich um ein Liebespaar handelt, dessen beide Teile etwa gleich bedeutsam für die Handlung des Stückes sind. Es gibt im untersuchten Zeitraum noch deutlich komplexere Figurenkonstellationen, auf die ich die Begriffe des Protagonisten und Antagonisten im Folgenden jedoch nicht anwenden will. Ebenso wie bei der Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenfiguren handelt es sich bei jener zwischen Protagonisten und Antagonisten letztlich nur um ein heuristisches Mittel, das durch eine Vereinfachung komplexerer Unterschiede bestimmte Zusammenhänge leichter erkennbar machen soll. Werden die Konstellationen, auf die sie angewandt werden, zu komplex, ergeben sich hingegen nur definitorische Schwierigkeiten, sodass sie ihren Zweck verfehlen und eher zu einer Quelle von Missverständnissen werden, anstatt Klarheit zu schaffen.

Trotzdem sind diese Begriffe im Kontext dieser Arbeit in vielen Fällen nützlich, denn in ihrem Kern besteht die Handlung vieler, wenn auch bei weitem nicht aller Dramen des

---

<sup>1</sup> Dies wurde im Verlauf dieser Arbeit bereits unter anderem anhand der *Agnes Bernauerin* von Toerrings beobachtet. Siehe oben, u.a. S. 201.

untersuchten Zeitraums aus einem Konflikt zweier Parteien, an deren Spitzen einzelne Figuren stehen. Gerade bei Todesdarstellungen zeigen sich solche dualistischen Konfliktstrukturen besonders deutlich. Die Figurenkonstellation innerhalb eines Konflikts kann im Verlauf eines Stückes komplexe Ausmaße annehmen und zudem diversen Veränderungen unterworfen sein, aber wenn es um die Darstellung des Todes geht, lässt sich oftmals eine Vereinfachung beobachten, die durch eine Konzentration auf Figuren entsteht, die die moralisch gute und schlechte Seite des Konfliktes repräsentieren. Auf diese Weise zeichnet das Stück durch die Todesdarstellung jeweils eine einzelne Figur als Protagonisten und Antagonisten aus, auch wenn die Handlung diese Bewertung nicht unbedingt widerspiegelt. Gerade in solchen Fällen kann es deshalb hilfreich für die Interpretation des Stückes sein zu wissen, wie mit dem Tod eines Protagonisten oder Antagonisten tendenziell dramaturgisch umgegangen wird und wie sich der jeweilige Gegenspieler dazu verhält, um so die implizite Bewertung und Hierarchisierung der Figuren, die manche Stücke an solchen Stellen vornehmen, zu erkennen.

Betrachten wir aber zunächst einmal die typischen Ursachen für Konflikte zwischen Protagonisten und Antagonisten. Beliebte Streitgegenstände sind etwa die Herrschaft über ein Land, ein hohes Amt in einem Staat, eine Frau oder, deutlich seltener, auch ein Mann, Geld, ein Verbrechen, das geheim gehalten bzw. aufgedeckt, oder eine Beleidigung, die gerächt werden muss. Prinzipiell können all diese Konflikte in sämtlichen dramatischen Genres auftreten. In tragischen Stücken dominieren Herrschaftskonflikte sowie Konflikte um Frauen jedoch deutlich. Es ist schwer hierzu exakte Zahlen zu liefern, da in den Stücken verschiedene Konflikte auftreten und auch bei einem einzelnen Konflikt verschiedene Ursachen miteinander verknüpft sein können. Versucht man aber bei jedem der in der Stichprobe enthaltenen Trauerspiele und Tragödien eine dominante Konfliktursache auszumachen, so liegen Herrschaftskonflikte und Konflikte um Frauen mit jeweils ca. 35 Stücken ungefähr gleichauf, danach kommen Konflikte um politische oder religiöse Grundsätze, Machtkämpfe auf geringerer Ebene als bei Herrschaftskonflikten sowie Rache mit jeweils sieben bis neun Stücken. In ca. fünf Fällen geht es um Gerechtigkeit und in etwa ebenso vielen Fällen ist der Streitgegenstand ein Mann bzw. dessen Untreue. Geld und Habgier sind für tragische Stücke von geringer Bedeutung, nur in etwa drei bis vier Fällen lässt sich der grundlegende Konflikt hierauf zurückführen. Der Rest der 136 Stücke verteilt sich über andere Konfliktursachen, ist so reich an Konflikten, dass sich unmöglich ein einzelner daraus hervorheben lässt, oder verfügt über eine Handlung, die nicht auf Konflikten basiert, wie etwa Asts *Krösus*, in dem der Sohn der Titelfigur bei einem Jagdunfall stirbt.



Zu beachten ist, dass Protagonist und Antagonist aus jeweils unterschiedlichen Motiven in den Konflikt geraten können. Beim Streit um eine Frau kann etwa der Protagonist aus Liebe handeln, während der Antagonist es lediglich auf ihr Vermögen oder auf die Macht, die ihm die Verbindung einbringt, abgesehen hat. Bei Herrschaftskonflikten kann der Antagonist von seinem Machthunger angetrieben werden, während der Protagonist sich gegenüber seinem Volk, seinem Vaterland oder auch seinen Ahnen verpflichtet fühlt zu handeln.

Konflikte zwischen Protagonisten und Antagonisten müssen keineswegs tödlich enden. Tatsächlich befinden sich die Konflikte mit tödlichem Ausgang bei Weitem in der Minderheit. Dies liegt allerdings daran, dass die komischen Stücke, die fast immer auf einen tödlichen Ausgang verzichten, sich so sehr in der Überzahl befinden. In den Trauerspielen ist es hingegen üblich, dass mindestens der Protagonist den Tod findet. Wie im Kapitel *Struktur* bereits ausgeführt, stirbt er in ca. 81% der Stücke, weitere 4% enden unmittelbar vor seinem Tod.<sup>1</sup> Es ist bei diesen Zahlen allerdings zu beachten, dass der Begriff „Protagonist“ hier großzügig ausgelegt und auch einige Fälle hinzugerechnet wurden, bei denen man sich darüber streiten kann, ob es sich bei der sterbenden Figur tatsächlich um den Protagonisten handelt oder ob dem Stück überhaupt ein Konflikt zweier Parteien, zwischen denen ein moralischer Abstand besteht, zugrunde liegt. Auch bei den folgenden Zahlen und Einschätzungen zahlenmäßiger Verhältnisse ist stets zu bedenken, dass bei der Zuordnung einer konkreten Figur zu einer solchen Kategorie ein erheblicher Spielraum besteht.

In 7% der Trauerspiele und Tragödien überlebt der Protagonist, aber der Antagonist stirbt. Nicht selten trifft es sogar sowohl den Antagonisten als auch den Protagonisten. Dies trifft auf ca. 20% der Trauerspiele und Tragödien zu. Unter den Schauspielen haben 69 von 92 Stücken (75%) einen glücklichen Ausgang, bei dem keine für die Handlung bedeutsame Figur sterben muss. Bei vier weiteren Stücken muss ebenfalls niemand sterben, der Ausgang ist aber dennoch schwerlich als glücklich zu bezeichnen. Eines von ihnen ist beispielsweise Goethes *Torquato Tasso*, in dem die Titelfigur am Ende immer tiefer in ihren Verfolgungswahn abgleitet. In sieben Stücken findet der Antagonist den Tod, während der Protagonist überlebt. Diese Zahl ist aber nur deshalb so niedrig, weil die Bestrafung des Antagonisten in vielen Fällen nicht mehr innerhalb der Handlung ausgeführt wird, da die Dramatiker sich lieber auf das glückliche Ende für die positiv dargestellten Figuren konzentrieren. Zählte man diejenigen Fälle mit, in denen der nahe Tod des Antagonisten durch Hinrichtung oder Selbstmord wahrscheinlich erscheint, wäre die Zahl in etwa doppelt so hoch. In fünf Fällen sterben Protagonisten, in zwei Fällen sowohl der Antagonist als auch der Protagonist und in

---

<sup>1</sup> Siehe hierzu den Abschnitt *Ende* im Kapitel *Struktur*, oben S. 137.

einem Fall, nämlich in Blums *Das befreite Ratenau*, eine Hauptfigur, bei der es sich je nach Blickwinkel ebenso gut um den Antagonisten wie den Protagonisten handeln kann. In den übrigen sechs Fällen sterben lediglich Nebenfiguren. Da ein tragisches Ende in der Regel den Tod des Protagonisten einschließt, die Dramatiker sich umgekehrt bei einem glücklichen Ende aber mit dem Tod des Antagonisten zurückhalten, ist der Tod des Protagonisten trotz der Unterzahl tragischer Stücke also insgesamt häufiger.

Wird der Protagonist oder der Antagonist ermordet, so wird dies in der Regel auf die eine oder andere Weise durch den jeweils anderen verursacht, allerdings eher selten durch dessen eigene Hand. Antagonisten werden noch vergleichsweise häufig vom Protagonisten getötet, unter den Trauerspielen und Tragödien geschieht dies immerhin in zwölf Stücken, also rund einem Drittel der Stücke, in denen der Antagonist stirbt. Umgekehrt gibt es unter den tragischen Stücken nur sieben Fälle, in denen der Protagonist direkt durch den Antagonisten getötet wird, obwohl die Zahl sterbender Protagonisten deutlich höher ist. Dies hängt damit zusammen, dass Antagonisten gern andere Figuren für Mordanschläge einsetzen, was Protagonisten fast nie tun.<sup>1</sup> Protagonisten werden häufig exekutiert, dass Antagonisten hingerichtet werden, kommt hingegen kaum vor, da die Dramatiker es, wie gesagt, lieber bei einer Festnahme belassen, um sich so auf das glückliche Ende zu konzentrieren, und den baldigen Tod des Antagonisten dabei höchstens andeuten. Antagonisten begehen zudem häufig Selbstmord, Protagonisten allerdings sogar noch häufiger. Bei großzügiger Auslegung der Begriffe liegt das Verhältnis bei ca. zwanzig Selbstmorden von Protagonisten zu ungefähr zehn Selbstmorden von Antagonisten in den Trauerspielen und Tragödien der Stichprobe.<sup>2</sup> In den untersuchten Schauspielen ist das Verhältnis umgekehrt. Hier begehen vier Antagonisten Selbstmord, Andeutungen eines künftigen Selbstmords am Ende des Stückes nicht mitgerechnet. Die Titelheldin in Hübners *Camma, die Heldinn Bojoariens* ist hingegen die einzige Protagonistin, die sich das Leben nimmt. In diesem Fall hat der Dichter allerdings noch ein alternatives Ende beigelegt, in dem sie auf den Selbstmord verzichtet. Auch der Tod auf dem Schlachtfeld kann Protagonisten wie Antagonisten treffen. Hier ist das Verhältnis ausgeglichener. In den untersuchten Trauerspielen und Tragödien sterben jeweils sechs Protagonisten und Antagonisten in der Schlacht, in den Schauspielen widerfährt dies nur einem Protagonisten.

---

<sup>1</sup> Eine Ausnahme ist die Titelfigur in Daxenbergers *Beatrice Cenci*, die sich gegen ihren Stiefvater, der sie sexuell belästigt und bereits ihren Geliebten sowie ihre Brüder umgebracht hat, nicht anders zu helfen weiß.

<sup>2</sup> Es wurden hierbei nur Fälle berücksichtigt, in denen die Stücke über eine entsprechende Konfliktstruktur verfügen.

Besiegt ein positiv dargestellter Protagonist einen negativ dargestellten Antagonisten, so ist die Wahrscheinlichkeit eines nicht tödlichen Ausgangs des Stückes auch deshalb deutlich höher als im umgekehrten Fall, da der Protagonist es in der Regel nicht auf den Tod seines Gegenspielers abgesehen hat. Es liegt allerdings nicht immer in der Hand des Protagonisten das Leben seines Feindes zu verschonen. Dies gilt beispielsweise für Babos *Dagobert der Franken König* oder Kotzebues *Rudolph von Habsburg und König Ottokar von Böhmen*, in denen der Protagonist zwar willens ist seinen Gegenspieler zu verschonen, jedoch nicht verhindern kann, dass dieser in der Schlacht getötet wird. In manchen Fällen entzieht sich der Antagonist, wenn ihm seine Lage aussichtslos erscheint, dem Zugriff seiner Feinde durch Selbstmord, wie etwa in Wehrmanns *Das Turnier zu Hoheneck*, in Franz Carl Weidmanns *Die Geächteten*, oder auch in Hofmanns *Die Corsen*, in dem der Protagonist vehement für die Begnadigung zweier gegen ihn verschworener Figuren eintritt. In letztgenanntem Stück ermordet der Antagonist zuerst seinen Verbündeten und dann sich selbst.<sup>1</sup> Die Dramatiker ziehen in solchen Fällen offenbar eine konsequente und endgültige Lösung des Konfliktes durch den Tod des Kontrahenten einer friedlichen Lösung, die beiden Parteien ein Existenzrecht einräumt, vor, wozu auch das Bedürfnis des Publikums nach einer adäquaten Bestrafung des Antagonisten beitragen mag. Der Protagonist soll sich dabei aber anscheinend nicht die Hände schmutzig machen, sodass ihm dies von übereifrigen Untertanen oder dem Antagonisten selbst abgenommen wird. In einigen Fällen wird der Antagonist am Ende des Stückes lediglich festgenommen. In den Stücken, in denen eine zukünftige Hinrichtung wahrscheinlich erscheint, wird diese mal mit mehr, mal mit weniger deutlichen Worten angekündigt. In Birch-Pfeiffers *Pfeffer-Rösel*<sup>2</sup> beispielsweise erscheint die baldige Hinrichtung durch die Femrichter nahezu sicher, sie wird klar und deutlich angekündigt, in Schintlings *Bartolo der Bandit* hingegen verzichtet der Doge darauf, dies explizit auszusprechen. Zwar wird auch hier klargestellt, dass der Bösewicht seiner gerechten Strafe nicht entgehen wird: „Nehmt ihn, und überliefert ihn den Händen der Gerechtigkeit; der er, so wahr ich Doge bin, nicht entschlüpfen soll.“<sup>3</sup> Es wird aber vermieden klar zu formulieren, worin die gerechte Strafe besteht. Auf diese Weise kann dem Publikum die Befriedigung verschafft werden den Missetäter bestraft zu sehen, ohne dass dadurch der Triumph des Protagonisten mit Blut befleckt wird. Zu beachten ist hierbei, dass in beiden genannten Stücken die Festnahme nicht durch den Protagonisten, sondern durch eine Nebenfigur veranlasst wird, die sozial höher steht als der Protagonist und auch der Antagonist. Dadurch

---

<sup>1</sup> Hofmann: *Die Corsen*. S. 85/86. Vgl. oben, S.

<sup>2</sup> Birch-Pfeiffer: *Pfeffer-Rösel*. S. 122/123.

<sup>3</sup> Schintling: *Bartolo der Bandit*. S. 92.

wird dem Protagonisten zusätzlich Verantwortung abgenommen. Auch in den zuvor erwähnten Stücken Wehrmanns und Weidmanns existieren kaiserliche Urteile, die den Antagonisten in die aussichtslose Lage bringen, die ihn zum Selbstmord treibt. Durch solche Urteilssprüche höherer Autoritäten werden übrigens manchmal auch in Lustspielen Konflikte gelöst, dann aber in der Regel unblutig. Die Wahrscheinlichkeit eines tödlichen Endes hängt auch in solchen Fällen vom Genre ab.

Der Antagonist hingegen hat weniger Skrupel den Tod des Protagonisten herbeizuführen, wenngleich er dies zumeist nicht eigenhändig tut, aber er kann seinen Triumph selten genießen. Wie bereits mehrfach im Verlauf dieser Arbeit festgestellt wurde, folgt auf den Tod des Helden häufig die moralische Verurteilung des Schurken und nur wenige sind so konsequent böse bzw. egoistisch, dass sie nicht von ihrem schlechten Gewissen gequält werden. Weitere negative Folgen für den Antagonisten können hinzukommen, wie beispielsweise der Verlust des Vertrauens des eigenen Volkes in Eckschlagers *Herzog Christoph* oder der Volksaufstand in Mengershausens *Hofkabale*. Selbst wenn der Protagonist unterliegt und stirbt, versuchen die Dramatiker oftmals den Eindruck zu vermitteln, dass er noch im Tod in gewisser Weise über seinen Widersacher triumphiert.

Diese negativen Folgen für den Antagonisten können beispielsweise darauf zurückgehen, dass sich das Verhältnis zwischen Antagonisten und Protagonisten nicht in dem Konflikt um einen bestimmten Gegenstand erschöpft. Besonders deutlich wird dies in Fällen, in denen Protagonist und Antagonist eng miteinander verwandt sind, beispielsweise Vater und Sohn, wie in Schillers *Don Karlos* oder Pichlers *Heinrich von Hohenstauffen*, oder Brüder, wie im *Herzog Christoph* und in *Hofkabale*.<sup>1</sup> Solche Verflechtungen verschiedenartiger Beziehungen können zur Folge haben, dass der Tod des Gegners sowohl dem Protagonisten als auch dem Antagonisten keineswegs erwünscht ist. Der Wert der positiven Bindung kann den des Konfliktgegenstandes übersteigen, sodass eventuell keiner der beiden Konkurrenten den anderen tatsächlich töten möchte, seinen Tod aber vielleicht doch unabsichtlich verursacht, wie Herzog Albrecht in *Herzog Christoph*. In anderen Fällen wie im *Heinrich von Hohenstauffen* scheint den betreffenden Figuren erst nach dem Tod des vermeintlichen Gegners klar zu werden, welchen Verlust sie dabei erleiden. Man kann daher keineswegs pauschal davon ausgehen, dass der Tod eines Kontrahenten, ob es sich dabei nun um den Antagonisten oder den Protagonisten handelt, den Triumph des anderen bedeutet. Unter

---

<sup>1</sup> Derartige Fälle werden später im Abschnitt *Angehörige und Nahestehende* noch ausführlicher behandelt. Siehe unten, S. 450.

bestimmten Umständen kann er sich als Katastrophe für alle Figuren erweisen, unabhängig davon, auf welcher Seite sie stehen.

Insgesamt zeigt sich also, dass bei Konflikten zwischen dem Protagonisten und dem Antagonisten der Tod im Allgemeinen nicht als wünschenswerte Lösung dargestellt wird. Die Protagonisten wollen ihn in der Regel nicht, die Antagonisten hingegen versprechen sich zwar manchmal große Vorteile, tatsächlich entwickeln sich die Folgen aber oft ganz anders. Zum Teil löst der Tod des Protagonisten den Konflikt noch nicht einmal, sondern führt nur dazu, dass der verstorbene Kontrahent durch einen neuen, eventuell gefährlicheren ersetzt wird. In Klingers *Konradin* bestimmt die Titelfigur kurz vor ihrer Hinrichtung selbst noch den Nachfolger, der an ihrer Stelle den Kampf gegen Karl von Anjou fortführen soll<sup>1</sup>, in Mengershausens *Hofkabale* bekommt es der Fürst nach der Ermordung seines Bruders mit seinem ganzen Volk zu tun. Umgekehrt ist der Tod des Antagonisten zwar mit einem glücklichen Ende für den Protagonisten vereinbar, jedoch bringt er ihm keinen Gewinn. Betrachten wir die bisher in diesem Abschnitt genannten Stücke, in denen der Protagonist siegt, so fällt auf, dass in allen Stücken der Konflikt bereits vor dem Tod des Antagonisten entschieden ist. In *Bartolo der Bandit*, *Pfeffer-Rösel* und *Die Corsen* sind die Antagonisten bereits festgenommen und haben keinerlei Handlungsspielraum mehr, in *Dagobert der Franken König* und *Rudolph von Habsburg und König Ottokar von Böhmen* sterben sie in der entscheidenden Schlacht, die sie ohnehin verlieren, und in *Das Turnier zu Hoheneck* und *Die Geächteten* sind sie bereits so in die Enge getrieben, dass ihnen als letzte Handlungsoption nur noch der Selbstmord bleibt. Der einzige Vorteil, der dem Protagonisten in solchen Fällen aus dem Tod des Antagonisten erwachsen könnte, ist der, dass diesem dadurch jede Möglichkeit zu einer Rückkehr und einer Wiederaufnahme des Konflikts genommen wird. Diese Möglichkeit wird jedoch in kaum einem der betreffenden Stücke auch nur angedeutet, die Prävention weiterer Konflikte dient in ihnen nicht zur Argumentation für die Notwendigkeit des Todes. Nicht die Lösung des Konfliktes scheint der dramaturgische Zweck des Todes des Antagonisten zu sein, die Dramatiker setzen ihn offenbar aus anderen Gründen ein, möglicherweise zur Befriedigung des Gerechtigkeitsempfindens des Publikums oder um damit eine moralische Lehre zu verbinden. Deshalb kann etwa Schintling in seinem *Bartolo* den Tod des Schurken aussparen, solange er dem Publikum nur durch eine der Figuren glaubhaft versichern lässt, dass er seine gerechte Strafe empfangen wird.

Es gibt allerdings ein paar Fälle, in denen die Übermacht des Antagonisten so erdrückend ist, dass ihm anders als durch einen Mord unmöglich beizukommen ist. In Gotters *Merope* etwa

---

<sup>1</sup> Klinger: Konradin. S. 360/361.

wird Polyphont, der gerade dabei ist sich zum Tyrannen aufzuschwingen, vom Sohn der Titelfigur ermordet, wodurch ein glückliches Ende ermöglicht wird. Aber selbst in Fällen wie diesen, in denen der Tod eines Tyrannen zur Lösung des Konfliktes notwendig erscheint, bedeutet dieser Tod für den Protagonisten nicht unbedingt ein glückliches Ende. Hebbels *Judith* etwa bittet die Priester am Ende des Stückes darum sie zu töten, falls sich herausstellen sollte, dass sie von dem von ihr ermordeten Holofernes schwanger ist.<sup>1</sup> In Friedrich Leopold zu Stolbergs *Timoleon* muss sich die Titelfigur nach der Ermordung ihres tyrannischen Bruders mit den Klagen der Mutter und den eigenen Gewissensbissen auseinandersetzen. Indem solche Stücke die schlechten Folgen der Tat betonen, nähern sie ihre Protagonisten ein Stück weit der üblichen Darstellungsweise moralisch negativ bewerteter Figuren an.

Insgesamt wird der Tod des Antagonisten oder Protagonisten aus Sicht der Figuren also keineswegs als eine ideale Lösung eines Konfliktes dargestellt. Es wurde aber in dieser Arbeit bereits häufiger beobachtet, dass dieser Umstand der Beliebtheit des Todes in ernsten Dramen wenig schadet. Die Dramatiker benutzen ihn als grundlegenden Bestandteil einer Katastrophe, aus der niemand einen Nutzen ziehen kann, oder verbinden mit ihm andere, höhere Ziele, die weit über das Glück einer einzelnen Figur hinausgehen, wie die Wiederherstellung der Gerechtigkeit oder die Rettung des Vaterlandes. Das Glück einer Figur auf den Tod eines Kontrahenten zu gründen, scheint ihnen hingegen im Allgemeinen zu widerstreben. Der Antagonist soll keinen Lohn für seine schlechten Taten erhalten, der Protagonist hingegen soll vermutlich nicht durch die Verwicklung in einen Todesfall moralisch befleckt werden.

### **6.3. Angehörige und Nahestehende**

Betrachtet man, wie in den untersuchten Stücken tödliche Gewalt entsteht und wie sie sich unter den Figuren verbreitet, so genügt es nicht die zwischen ihnen bestehenden Konflikte in den Blick zu nehmen. Oftmals tragen hierzu gerade enge persönliche Bindungen bei. Neben den bereits mehrfach behandelten Liebesbeziehungen entsteht tödliche Gewalt vor allem in der Familie.

#### **6.3.1 Familie**

##### **6.3.1.1 Rache für Vergewaltigungen**

Abgesehen von Mord gibt es nur wenige andere Taten, die in den untersuchten Stücken zu tödlicher Rache führen. Vergewaltigung ist eine von ihnen. Dieses Verbrechen tritt jedoch selten auf. Zudem haben Vergewaltigungen in den meisten der untersuchten Stücke für das

---

<sup>1</sup> Hebbel: *Judith*. S. 136.

Opfer tödliche Folgen, was es schwer macht sie vom Mord abzugrenzen. Es ist jedoch in keinem dieser Fälle der Vergewaltiger selbst, der das Opfer ermordet. In Kleists Hermannsschlacht ist es der Vater, der seine Tochter tötet, damit diese ihre Schande nicht überlebt. Aus demselben Grund erdolcht Beroldingen in Klingemanns *Heinrich von Wolfenschießen* seine Tochter Beata.<sup>1</sup> Odoardo Galotti tötet seine Tochter Emilia sogar rein prophylaktisch, bevor es zu einer Vergewaltigung kommen kann. Er handelt dabei allerdings auf den ausdrücklichen Wunsch seiner Tochter hin. In den beiden zuvor genannten Fällen hingegen lässt sich der Wille des Opfers nicht eindeutig ausmachen. Im Stück Klingemanns befindet sich Beata in einem Zustand geistiger Verwirrung, die anderen Figuren können nur nach und nach aus ihren Worten auf die vergangenen Ereignisse schließen. Ihr Vater stößt ihr schließlich ohne ausdrückliche Ankündigung den Dolch in den Rücken, während sie ihn umarmt. Allerdings fordert Beroldingen sie zuvor auf zu beten, was sie nach anfänglichen Schwierigkeiten angemessene Worte zu finden tut, in dem sie den folgenden Vers spricht: „In Deine Hand befehl’ ich meine Seele!“<sup>2</sup> Dies deutet daraufhin, dass sie die Tat erahnt und akzeptiert. Dass sie sterbend noch die Worte „Mein treuer Vater!“<sup>3</sup> spricht, bestätigt diesen Eindruck. Hally im Drama Kleists hingegen spricht während der gesamten Szene kein einziges Wort. Zudem wird sie nach der Vergewaltigung verschleiert auf die Bühne geführt, sodass das Theaterpublikum noch nicht einmal ihre Mimik deuten kann. Ihre einzige Äußerung ist ein kurzer Laut, den sie ausstößt, als ihr Vater sie erdolcht.<sup>4</sup> Hermann lässt nach dieser Tat die Leiche in mehrere Stücke zerlegen und diese an verschiedene germanische Stämme schicken, um sie so zur Rache an den Römern, von denen die Vergewaltigung angeblich begangen wurde, anzustacheln. In *Carmelia Ronardo* begeht die Titelfigur Selbstmord, nachdem sie sich nach ihrer Vergewaltigung zunächst in einem ähnlich verwirrten Geisteszustand zeigt wie Beata in Klingemanns Stück. Nur in zwei Stücken der untersuchten Stichprobe überlebt das Vergewaltigungsopfer, nämlich in dem 1776 anonym veröffentlichten Stück *Der Bürger* sowie in Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*.<sup>5</sup> Letzteres weist dennoch deutliche Parallelen zu den anderen Fällen auf. Der Republikaner Verrina will seine Tochter Bertha ebenfalls zunächst ermorden, nachdem diese von Gianettino Doria, dem Neffen des Dogen, vergewaltigt wurde:

---

<sup>1</sup> Klingemann: *Heinrich von Wolfenschießen*. S. 132.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Kleist: *Hermannsschlacht*. S. 186.

<sup>5</sup> Eventuell könnte man hier auch noch Wucherers *Julie, oder die Gerettete Kinds-Mörderinn* hinzurechnen. Im Stück wird jedoch eher von einer Verführung als von einer Vergewaltigung ausgegangen, obgleich das Opfer anscheinend unter Drogen gesetzt wurde. Siehe ebd., S. 23. Ähnliches gilt auch für Heinrich Leopold Wagners *Die Kindermörderinn*, das aber nicht Teil der Stichprobe ist.

„Verrina. [...] Bertha, was that jener eisgraue Römer, als man seine Tochter auch so – wie nenn’ ichs nun – auch so artig fand seine Tochter? Höre Bertha, was sagte Virginius zu seiner verstümmelten Tochter?

Bertha. (mit Schaudern.) Ich weis nicht was er sagte.

Verrina. Närrisches Ding – Nichts sagte er (plötzlich auf, faßt ein Schwert.) Nach einem Schlachtmesser griff er –“<sup>1</sup>

Anders als die bisher behandelten Opfer zeigt Bertha aber deutlichen Widerwillen und setzt sich zur Wehr. Sie „stürzt ihm erschrocken in die Arme“ mit den Worten „Großer Gott! was wollen sie thun?“, woraufhin ihr Vater es sich anders überlegt und das Schwert wegwirft.<sup>2</sup> Stattdessen beschließt er die Vergewaltigung für seine politischen Pläne zu nutzen, indem er mehrere andere Figuren, allen voran Berthas Bräutigam, zur Rache gegen Doria anstachelt. Seine Tochter soll verschleiert in seinem Kellergewölbe bleiben und kein Tageslicht mehr sehen, bis „das Herzblut eines Doria diesen häßlichen Flecken aus [ihrer] Ehre wäscht“<sup>3</sup>. Er spricht sogar einen Fluch über Bertha aus und bekräftigt seine Aussage mit einem Eid: „Genuas Despot muss fallen, oder das Mädchen verzweifelt. Ich widerrufe nicht.“<sup>4</sup> Während seines langen Monologs wendet er sich dabei ausschließlich an die anwesenden Männer, nicht an seine Tochter. Bertha leistet keinen weiteren Widerstand, sie bleibt die ganze Zeit über stumm und anscheinend regungslos, bis sie die Szene verlässt, nachdem Verrina ihr befiehlt: „Gehe nun, Tochter. Freue dich, des Vaterlands großes Opfer zu seyn.“<sup>5</sup> Die Parallelen dieser Szene zu der oben beschriebenen in Kleists *Hermannsschlacht* hinsichtlich der politischen Instrumentalisierung des Vergewaltigungsopfers sind unverkennbar. Für Bertha hat dies jedoch weit weniger drastische Folgen, denn ihr Bräutigam erfüllt die Forderung und so sieht man die beiden Figuren in der Mitte des letzten Aktes glücklich wiedervereint.<sup>6</sup> Beide machen Verrina nach diesem für sie glücklichen Ausgang übrigens keinerlei Vorwürfe, sondern bezeichnen ihn ganz im Gegenteil als den „beste[n] Bürger in Genua.“<sup>7</sup> Dennoch bleibt festzuhalten, dass auch in diesem Fall sowie in den zuvor behandelten die vergewaltigte Figur das Opfer weiterer Gewalt wird, wenngleich es sich hier nicht um tödliche Gewalt handelt, und dass in all diesen Fällen diese zusätzliche Gewalt vom Vater des Opfers oder vom Opfer selbst ausgeht, nicht vom Vergewaltiger.

---

<sup>1</sup> Schiller: Verschwörung zu Genua. S. 32/33.

<sup>2</sup> Ebd., S. 32.

<sup>3</sup> Ebd., S. 37.

<sup>4</sup> Ebd., S. 38.

<sup>5</sup> Ebd., S. 39.

<sup>6</sup> Ebd., S. 164.

<sup>7</sup> Ebd., S. 163.



Der Fall Karolines in *Der Bürger* ist somit der einzige, in dem dem Opfer nach der Vergewaltigung keine weitere Gewalt droht. Ihr Vater denkt zunächst einzig daran, sie vor weiteren Übergriffen zu schützen, was zu diesem Zeitpunkt aber unnötig ist, da sich andere Figuren bereits ihrer angenommen haben und der Täter, den die Reue plagt, einzig an Wiedergutmachung denkt. Der Vater besteht jedoch auf einer strengen Strafe und als ihm deutlich gemacht wird, dass mit einer solchen aufgrund der hohen gesellschaftlichen Stellung des Täters nicht zu rechnen ist, greift er nach einer herumliegenden Pistole und erschießt ihn. *Der Bürger* ist damit auch das einzige Stück, in dem der Vater sich eigenhändig für die Vergewaltigung der Tochter rächt. In *Heinrich von Wolfenschießen*, *Carmelia Ronardo* und *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* wird der Vergewaltiger vom Liebhaber des Opfers getötet. In Kleists *Hermannsschlacht* ist kein konkreter Täter bekannt, die Rache wird stellvertretend von den germanischen Stämmen an den römischen Soldaten insgesamt genommen. Je nachdem, wie man das Stück interpretiert, könnte es sich dabei um den einzigen unter den genannten Fällen handeln, in dem der Täter ungestraft und mit dem Leben davonkommt, denn es ist möglich, dass Hermann selbst in römischer Verkleidung die Vergewaltigung begangen hat, um sie anschließend politisch benutzen zu können. Seine Straffreiheit wäre aber nur das Resultat einer gelungenen Täuschung durch den Täter und ändert nichts daran, dass die tödliche Rache von anderen Figuren zweifelsfrei angestrebt wird. Lediglich in *Emilia Galotti* wird keine Rache genommen, da das Verbrechen durch die prophylaktische Ermordung der Tochter gar nicht erst stattfinden konnte.

Vergewaltigung führt also häufig zu tödlicher Rache durch Angehörige des Opfers. Im Gegensatz zum Mord ist hier der Wille zu tödlicher Rache sogar in jedem einzelnen Fall erkennbar und selbst in Fällen, in denen der Täter durch seine gesellschaftliche Stellung einen gewissen Schutz genießt, tun sich entsprechende Möglichkeiten auf. Möglicherweise ist den Dramatikern Vergeltung bei Vergewaltigungen tatsächlich wichtiger als bei Mord, möglicherweise gehen sie auch davon aus, dass Vergewaltigung ein größeres Potential hat Rachegefühle auszulösen. Auf Letzteres deutet die politische Instrumentalisierung des Verbrechens hin. Zwar wird die Vergewaltigung nur in den Stücken Kleists und Schillers eindeutig von Figuren für ihre politischen Ziele genutzt, aber auch in allen anderen genannten Stücken gehört der Täter der herrschenden Klasse an, während die Opfer und ihre Angehörigen ihm gesellschaftlich untergeordnet sind.<sup>1</sup> Die Taten stehen somit stets in einem größeren politischen Kontext. Sie werden als Zeichen der Unterdrückung und Verachtung der

---

<sup>1</sup> Dies betrifft nicht nur den Standesunterschied zwischen Adel und Bürgertum. In der *Carmelia Ronardo* von Johann Georg Schwarz ist das Opfer eine Gräfin, der Täter ihr Fürst.

Bevölkerung durch ihre Herrscher dargestellt und haben insofern ein höheres Potential weitere gewalttätige Handlungen hervorzurufen, da sie als Beleidigung eines gesamten Standes oder, im Fall der *Hermannsschlacht*, sogar eines Volkes verstanden werden. Morde haben eine solche politische Dimension bei Weitem nicht immer. Verallgemeinernd kann man deshalb sagen: Der Mord reizt lediglich die Angehörigen des Opfers zur Vergeltung, die Vergewaltigung hingegen hat das Potential ganze Bevölkerungsgruppen zum Aufstand anzustacheln.

Dass eine Vergewaltigung für das Opfer oftmals tödliche Folgen hat, trägt möglicherweise ebenfalls dazu bei, dass dieses Verbrechen besonders zu tödlicher Rache reizt, denn es bedeutet somit Mord und Entehrung zugleich. Dass es niemals der Vergewaltiger selbst ist, der den Mord begeht, scheint dabei keine Rolle zu spielen. Es wird dennoch ihm allein die Verantwortung für alles gegeben, was aus seiner Tat entsteht. Der Vater hingegen wird für seine gewalttätigen Handlungen nicht verurteilt oder zumindest nicht zur Verantwortung gezogen. Allenfalls zeigen sich umstehende Figuren unmittelbar nach der Tat geschockt, rechnen sie ihm, nachdem sie ihre Überraschung überwunden haben, aber nicht als Verbrechen an. Vielmehr scheint die Ermordung des Vergewaltigungsopfers in denjenigen Fällen, in denen sie durchgeführt wird, als ein notwendiges Übel angesehen zu werden. In *Der Bürger* hingegen wird diese Möglichkeit erst gar nicht thematisiert. *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* ist somit das einzige Stück, in dem der Vater zunächst an die Ermordung seiner Tochter denkt, diese aber nicht in die Tat umsetzt. Der Grund hierfür ist nicht einfach, dass Bertha sich im Gegensatz zu den anderen Opfern zumindest kurzzeitig zur Wehr setzt, und es scheint auch nicht nur daran zu liegen, dass Verrina das Verbrechen auf andere Weise besser für seine politischen Ziele instrumentalisieren zu können glaubt. Die Begründung, die er selbst liefert, als er das Schwert, mit dem er eben noch den Mord ausführen wollte, von sich wirft, lautet: „Nein! Noch ist Gerechtigkeit in Genua!“<sup>1</sup> Später spricht er davon, die befleckte Ehre seiner Tochter durch das Blut der Dorias wieder reinzuwaschen.<sup>2</sup> Die Ehre der Tochter wird hier also als etwas dargestellt, das sich wiederherstellen lässt, und zwar durch den Mord am Vergewaltiger, eventuell sogar durch Mord an einem seiner Verwandten. In den anderen Stücken wird keine solche Möglichkeit erwähnt.<sup>3</sup> Der Mord am Täter macht den

---

<sup>1</sup> Schiller: *Verschwörung*. S. 33.

<sup>2</sup> Ebd., S. 37.

<sup>3</sup> *Der Bürger* stellt auch in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar, denn hier ist die Rede davon, dass der Vergewaltiger Genugtuung leisten könnte, indem er sein Opfer heiratet, wie dies auch in Kleists Novelle *Die Marquise von O.* geschieht. Der Vergewaltiger bietet dies auch an, scheitert mit diesem Versuch der Wiedergutmachung jedoch am Widerstand anderer Figuren. Auch in Wucherers *Julie, oder die Gerettete Kindsmörderinn* und in Wagners *Die Kindermörderinn* wird diese Möglichkeit angedacht, aber nicht realisiert.

Mord am Opfer dort keineswegs überflüssig, vielmehr erscheint beides notwendig, um die Ehre der betroffenen Familie bzw. des betroffenen Volkes wiederherzustellen.

#### 6.3.1.2. Ermordung als Gefallen

Wie das Beispiel der Vergewaltigungen schon gezeigt hat, richten Figuren die Gewalt manchmal gerade gegen diejenigen Angehörigen, die sie schützen wollen. Manchmal drohen Figuren Schicksale, die schlimmer als der Tod erscheinen, so dass es sich bei ihrer Ermordung quasi um einen Liebesdienst handelt. In Hausdings *Masinissa* etwa muss Saphonisba erwarten, dass sie von den verfeindeten Römern im Triumph nach Rom geführt wird. Sie will sich deshalb schon zu Beginn des Stückes umbringen, was jedoch verhindert wird. Später fehlen ihr hierzu die Mittel. Ihr frischange特拉uter Ehemann Masinissa sendet ihr deshalb, nachdem er die Römer zuvor vergeblich um Gnade angefleht hat, einen Becher mit Gift, den Saphonisba bereitwillig trinkt und kurz darauf verendet. Dies könnte man eventuell als bloße Hilfeleistung zum Selbstmord ansehen, im Stück wird die Übersendung des Giftbechers jedoch als ein Befehl dargestellt, dem sich die Ehefrau zu beugen hätte, auch wenn sie ihren Tod nicht selbst wünschte. Insofern kann Masinissas Tat durchaus als Mord betrachtet werden, was gerade er selbst am Ende des Stückes ausführlich darlegt.<sup>1</sup> Die Tat kann also von verschiedenen Figuren unterschiedlich interpretiert werden. In diesem Fall sieht das Opfer sie als einen Gefallen, der Täter aber als Mord an. Im Zusammenhang mit Vergewaltigung hingegen haben wir Fälle beobachtet, in denen der Vater anscheinend davon ausgeht das Beste für die Tochter zu tun, während die Haltung des Opfers hierzu unbestimmt blieb. Nur Emilia Galotti muss ihren Vater zu ihrer Ermordung überreden.

Abseits von solchen Situationen sind Fälle, in denen der Mord an einem Angehörigen als ein Gefallen angesehen werden kann, selten, zumal die betroffenen Figuren in der Regel selbst dazu in der Lage sind sich das Leben zu nehmen und hierfür nicht erst ihre Angehörigen um Hilfe bitten, und zwar unabhängig von ihrem Geschlecht. Saphonisba kann dies nicht, weil sie unter Arrest steht und selbst nicht an die nötigen Mittel zum Selbstmord gelangen kann. Einige der genannten Vergewaltigungsoffer erscheinen traumatisiert und zu keiner Eigeninitiative fähig, sodass diese Figuren hiervon eine Ausnahme bilden. Eventuell könnte man noch Fälle wie den Guidos im *Julius von Tarent* in die Kategorie des Mordes als Gefallen einordnen. Der Brudermörder unterwirft sich hier willig dem Urteil, das sein Vater als Fürst über ihn verhängt hat, und lässt sich von ihm ermorden. Allerdings kann man diesen

---

<sup>1</sup> Hausding: *Masinissa*. S. 59-62.

Fall auch anders interpretieren und den Mord beispielsweise eher als Dienst an der Gerechtigkeit denn als Dienst an der ermordeten Figur ansehen.

#### 6.3.1.3. Konkurrenzkämpfe in der Familie

Enge Beziehungen zwischen Figuren schlagen manchmal in ihr Gegenteil um, beispielsweise wenn Liebe sich durch Eifersucht in Hass verwandelt. Hierauf werde ich unten im Abschnitt *Liebende* noch näher eingehen. Derartige Phänomene treten aber auch bei verwandtschaftlichen Beziehungen auf. Rivalität zwischen Geschwistern, vor allem zwischen Brüdern, wird in den untersuchten Dramen immer wieder thematisiert, etwa im *Julius von Tarent*, in Klingers *Die Zwillinge*, Eckschlagers *Herzog Christoph, der Kämpfer*, Mengershausens *Hofkabale*, Stolbergs *Timoleon* oder in Schillers *Die Braut von Messina* sowie in *Die Räuber*, um nur einige Beispiele zu nennen. Die Streitgegenstände sind dabei die gewöhnlichen, die man auch in anderen Stücken findet: Eine Frau, ein Thron, Macht, eine Erbschaft und so weiter. In dieser Hinsicht stellen Konflikte zwischen Brüdern also keine Besonderheit dar. Besonders sind zum Teil aber die Emotionen, die mit diesen Konflikten verbunden sind. Häufig hat einer der Brüder das Gefühl vom anderen ungerechterweise übervorteilt zu werden, was zu Neid, Rachegelüsten und Hass auf die betreffende Figur führen kann. Das Gefühl ungerechter Benachteiligung entsteht vor allem dann, wenn es sich um Zwillingenbrüder handelt wie in *Julius von Tarent* und *Die Zwillinge*, da hier die Rechte der Geburt nach gleich zu sein scheinen. Allerdings liegt mit Schillers *Die Räuber* auch ein Fall vor, in dem gerade die angeborene Ungleichheit den Neid und Hass des einen Bruders auf den anderen verursacht, denn Karl Moor ist nicht nur der Erstgeborene, er sieht auch besser aus als Franz. Gerade diese natürlichen Vorteile versetzen Franz in Wut: „Ich habe große Rechte, über die Natur ungehalten zu seyn [...]. – Warum bin ich nicht der erste aus Mutterleib gekrochen? Warum nicht der Einzige? Warum mußte sie mir diese Bürde von Häßlichkeit aufladen? gerade mir? [...] Wirklich ich glaube sie hat von allen Menschensorten das Scheußliche auf einen Hauffen geworfen, und mich daraus gebacken. Mord und Tod! Wer hat ihr die Vollmacht gegeben jenem dieses zu verleyhen, und mir vorzuenthalten?“<sup>1</sup> Wo genau die Gleichheit der Brüder endet und ihre Ungleichheit beginnt, ist letztlich von Fall zu Fall verschieden, aber es ist stets der Widerspruch zwischen Gleichheit auf der einen und Ungleichheit auf der anderen Seite, der bei mindestens einer der beiden Figuren zu einem ausgeprägten Konkurrenzdenken führt. Dieses Konkurrenzdenken kann allerdings auch von demjenigen Bruder ausgehen, der sich im Vorteil befindet. In *Hofkabale* sowie im *Herzog*

---

<sup>1</sup> Schiller: *Räuber*. S. 13/14.

*Christoph* geht etwa der Landesfürst gegen seinen Bruder vor, weil er befürchtet, dieser könnte ihm seine Stellung streitig machen, was jedoch nicht oder jedenfalls nicht in dem befürchteten Umfang der Fall ist. Der Bruderkonflikt entsteht hier, weil der Herrscher, verführt durch schlechte Ratgeber, von einem Neid seines Bruders ausgeht, der tatsächlich gar nicht existiert. Erst dadurch, dass er sich gegen dessen imaginäre Angriffe zur Wehr setzt, reagiert schließlich auch der benachteiligte Bruder aggressiv, was den anderen wiederum in seinem Verdacht bestätigt und zu einer Gegenreaktion führt, ein Teufelskreis, der sich bis zum bitteren Ende fortsetzt.

Dem Hass und Neid, der aus dem Konkurrenzdenken entsteht, können andererseits wiederum aus der Geschwisterbindung resultierende positive Emotionen entgegenstehen. Im *Herzog Christoph* führen diese beispielsweise dazu, dass die beiden Brüder sich trotz des ständigen Konfliktes um die Herrschaft des Landes immer wieder zu versöhnen suchen.<sup>1</sup> Aber selbst dann, wenn solche Gefühle kaum oder überhaupt nicht vorhanden zu sein scheinen, können Gewalttaten gegen einen so nahen Verwandten zu besonders starken Gewissensbissen führen, die von dem Umstand herrühren, dass solche Verbrechen als besonders schwere Sünden gelten. Dies lässt sich z.B. in der ersten Szene des fünften Akts von *Die Räuber* anhand des Gesprächs zwischen Franz Moor und einem Pastor beobachten.

Solche Umstände mildern die Folgen eines Bruderkonflikts aber kaum, der Ausgang ist in der Regel tödlich, zumindest in ernsten Stücken. Für komische Stücke gilt dies zwar nicht, allerdings sind derartige Konflikte hier ohnehin selten. In Lustspielen werden eher die Gegensätze zwischen zwei Konkurrenten betont, etwa wenn ein reicher alter Mann neben dem jugendlichen, aber armen Liebhaber um die Hand eines jungen Mädchens wirbt. Die Komik solcher Stücke liegt zu einem großen Teil in der Lächerlichkeit von Figuren, die sich eine Rolle anmaßen, der sie nicht einmal ansatzweise gewachsen sind, was die betreffende Figur selbst nicht erkennt, für das Publikum und zumindest einen Teil der anderen Figuren jedoch offensichtlich ist. Die Tragik von Figuren, deren Ansprüche bis zu einem gewissen Grad nachvollziehbar und gerechtfertigt erscheinen, denen die Erfüllung dieser Ansprüche aber dennoch verwehrt bleibt, ist komischen Stücken hingegen weitgehend fremd. Auch in ernsten Schauspielen mit glücklichem Ausgang tauchen Bruderkonflikte kaum auf, sie scheinen im untersuchten Zeitraum tatsächlich gänzlich auf einen tragischen Ausgang angelegt zu sein. Der Regelfall ist dabei, dass der eine Bruder stirbt, woraufhin der andere Reue über seine Taten zeigt. Dies trifft selbst auf Grillparzers *Ein Bruderkwitz in Habsburg* zu, obwohl

---

<sup>1</sup> Ergänzend muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass es nicht die Bruderliebe allein ist, die Albrecht und Christoph zu diesem Verhalten bewegt, sondern auch die Sorge um das Vaterland, das durch ihren Konflikt keine unnötigen Verluste erleiden soll.

Mathias hier nur in sehr weitem Sinne Verantwortung für den Tod seines Bruders trägt.<sup>1</sup> Neben der Reue können die Taten weitere negative Folgen für die betreffende Figur haben. So sieht sich der Fürst in *Hofkabale* am Ende des Stückes mit einem Volksaufstand konfrontiert, während Herzog Albrecht im *Herzog Christoph* einfach nur das Vertrauen seiner Untertanen verliert. Im *Julius von Tarent* wird Guido, wie bereits beschrieben, von seinem Vater ermordet, in Schillers *Die Braut von Messina* begeht Don Cesar Selbstmord, um Sühne für die Ermordung seines Bruders zu leisten. Es kommt also vor, dass beide Brüder innerhalb der Handlung sterben, es ist aber nicht die Norm. Allerdings ist die Situation, in der der überlebende Bruder am Ende des Stückes gezeigt wird, manchmal so katastrophal und ausweglos, dass auch sein Tod wahrscheinlich erscheint. Der Fürst in *Hofkabale* etwa hat der wütenden Volksmenge nichts entgegenzusetzen, Karl Moor will sich der Justiz ausliefern lassen und muss für seine Verbrechen mit der Todesstrafe rechnen.

*Die Räuber* stellt dabei insofern einen Ausnahmefall dar, als normalerweise derjenige der beiden Brüder zuerst stirbt, der im Stück in einem positiveren Licht erscheint. Die Stücke zeigen bei Bruderkonflikten in der Regel zuerst das größtenteils unschuldige Opfer, dann den reuigen und eventuell hart bestrafte Täter, sodass das Publikum das Theater mit befriedigtem Gerechtigkeitsempfinden verlassen kann. Dieses dramaturgische Schema benutzt Schiller nicht. Er lässt zunächst den Bösewicht einen Tod erleiden, der angesichts seiner Taten durchaus gerecht erscheint oder zumindest beim Publikum wenig Mitleid auslösen dürfte. Angesichts dieses Umstands lässt sich Karl Moors weiteres Schicksal schwerlich als Strafe für seine Taten gegen seinen Bruder auffassen, für dessen Tod er ohnehin nur in geringem Maße verantwortlich ist.<sup>2</sup> Stattdessen büßt er für andere Verbrechen, zu denen er sich im Laufe der Handlung verleiten ließ. Seine Bestrafung ist also vom Tod des Bruders unabhängig. Der Regelfall bei solchen Konflikten ist hingegen, dass die Strafe bzw. das schlechte Gewissen des einen Bruders eine Folge des Todes des anderen ist.

Ähnliche Konkurrenzkämpfe wie die beschriebenen zwischen Brüdern können auch bei anderen Verwandtschaftsbeziehungen entstehen, etwa zwischen Vater und Sohn. Beispiele hierfür sind die Stücke Heydens und Pichlers über die Beziehung Kaiser Friedrichs II. zu

---

<sup>1</sup> Rudolf erleidet am Ende des vierten Akts einen Schwächeanfall und stirbt zwischen dem vierten und fünften Akt. Dieser Schwächeanfall kann als Folge der psychischen und physischen Strapazen interpretiert werden, denen Rudolf während der Handlung des Stückes unter anderem aufgrund des Konflikts mit seinem Bruder unterworfen ist. Dieses Stück ist allerdings erst 1872 erstmals im Druck erschienen und somit nicht Teil der Stichprobe, obwohl es bereits 1848 entstanden ist.

<sup>2</sup> Karl befiehlt einem ihm untergebenen Räuber ausdrücklich seinen Bruder lebend zu fassen, was dieser auch gelobt, doch Franz entzieht sich dem durch seinen Selbstmord.

seinem Sohn Heinrich.<sup>1</sup> Solche Fälle sind jedoch selten. Die Beziehung zwischen Friedrich II. und Heinrich ist ein Sonderfall, da sich hier in Vater und Sohn zugleich der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches und der König Deutschlands gegenüberstehen. Der Konflikt entsteht hier aufgrund der Subordination, die der Vater vom Sohn einfordert, einerseits und der politischen Autonomie, die der deutsche König begehrt, andererseits. Von diesem Sonderfall abgesehen kommt es jedoch in den Stücken des untersuchten Zeitraums kaum vor, dass ein Sohn einen gesellschaftlichen Rang einnimmt, der es ihm erlauben würde, mit seinem eigenen Vater in Konkurrenz zu treten. Das Wechselspiel zwischen Gleichheit und Ungleichheit, das bei den Bruderkonflikten beobachtet wurde, kann sich hier nicht entwickeln, da die Gleichheit hier in deutlich geringerem Maße gegeben ist. Franz Moor will zwar seinen Vater aus dem Weg räumen, um das Erbe antreten zu können, doch von einem Konkurrenzkampf kann hier schwerlich gesprochen werden, denn bis zu seinem Scheintod ist dem Vater das Bestreben seines Sohnes gar nicht bewusst. Allenfalls in Hinsicht auf Liebesbeziehungen kann der Sohn seinen geringeren gesellschaftlichen Rang durch sein jugendliches Alter ausgleichen, sodass er eventuell mit seinem Vater um eine Frau konkurrieren kann. Dass verschiedene Generationen in Liebesdingen in einen Konkurrenzkampf geraten, ist allerdings, wie bereits erwähnt, eine typische Lustspielhandlung, und selbst hier spielt sich der Konflikt selten zwischen Eltern und Kindern ab, es ist eher ein Onkel oder ein anderer, weiter entfernter Verwandter, der der Lächerlichkeit preisgegeben wird. In ernsten Stücken sind Konkurrenzkämpfe zwischen Vater und Sohn um eine Frau ebenso selten wie Konkurrenzkämpfe aus anderen Gründen. Eine Ausnahme bietet wiederum Schiller mit seinem *Don Karlos*, doch auch hier ist der Kampf im Grunde schon beendet, bevor er begonnen hat. Der Vater des Protagonisten ist so übermächtig, dass Don Karlos es sich gar nicht leisten kann mit ihm in Konkurrenz zu treten. Schon der erste Ansatz dazu führt zu seinem Untergang.

#### 6.3.1.4. Die Befehle der Eltern

Ein häufigerer Grund für Konflikte zwischen Kindern und Eltern sind hingegen der Mangel an Gehorsam der Kinder bzw., aus der Perspektive der Kinder, die unzumutbaren Forderungen der Eltern. Solche Konflikte haben oftmals ebenfalls mit Liebesbeziehungen zu tun. Die Tochter oder der Sohn verliebt sich in eine bestimmte Figur, die Eltern haben jedoch andere Pläne mit ihr oder ihm. In Lustspielen kommt diese Konstellation häufig vor, dort

---

<sup>1</sup> Heyden: Der Kampf der Hohenstaufen; Pichler: Heinrich von Hohenstaufen. Bis zu einem gewissen Grad lässt sich auch Immermanns *Kaiser Friedrich der Zweite* dieser Gruppe zuordnen, doch steht der Konflikt zwischen Vater und Sohn hier nicht derart im Vordergrund.

nimmt sie zumeist ein glückliches Ende. In ernsten Stücken hingegen können solche Konflikte tödlich enden, wie beispielsweise in *Kabale und Liebe*. Hier sind am Ende sowohl der Sohn als auch dessen Geliebte tot, beide vom Sohn vergiftet, während der Vater verhaftet wird. In Gotters *Mariane* will der Vater seine Tochter ins Kloster stecken, um ihr keine Mitgift geben zu müssen und all seine Mittel auf die Karriere seines Sohnes verwenden zu können. Es endet damit, dass seine Tochter Selbstmord begeht, während der Sohn den Geliebten der Tochter ermordet und fliehen muss. Zudem gelingt es dem Vater, der wie der Vater im Stück Schillers den Titel eines Präsidenten trägt, im Verlauf der Handlung derart viele andere Figuren gegen sich aufzubringen, dass er befürchten muss gelyncht zu werden, sobald er das Kloster, in dem die letzte Szene spielt, verlässt. In *Thassilo der Zweite* begehen der Sohn der Titelfigur und die Tochter Karls der Großen, der in diesem Stück der Antagonist ist, gemeinsam Selbstmord, da ihre Liebesbeziehung durch die politischen Differenzen ihrer Väter, die maßgeblich durch Karls Machthunger verursacht werden, unmöglich wird. Im Gegensatz zu den zuvor genannten Fällen handelt es sich hierbei lediglich um eine Nebenhandlung des Stückes, die Haupthandlung spielt sich zwischen Thassilo und Karl ab. Thassilo stirbt nach der Nachricht vom Tod seines Sohnes, die unmittelbar auf seine Entmachtung durch Karl folgt, eines natürlichen Todes<sup>1</sup>, seine Frau begeht daraufhin Selbstmord. Die Ehefrau Karls kündigt an ihn zu verlassen und sich in ein Kloster zurückzuziehen. Darüber hinaus erhält Karl keine Strafe, was damit zusammenhängen mag, dass es im Stück keine irdische Autorität gibt, die ihn strafen könnte. Dennoch erkennt er seine Schuld an und verspricht: „Ich will’s an Baiern / Vergüten, wie ich kann.“<sup>2</sup>

Toerrings *Agnes Bernauerinn* hingegen zeigt bedeutende Abweichungen von den bisherigen Beispielen, denn hier stirbt nur die Geliebte des Sohnes, während der Sohn nicht nur überlebt, sondern sich am Ende sogar wieder mit seinem Vater versöhnt. Es handelt sich hierbei um eines jener Stücke, das versucht die Schuld vom Fürsten, in diesem Fall dem bayerischen Herzog Ernst, abzuwälzen, indem die Verantwortung einem Untergebenen zugeschoben wird.<sup>3</sup> Indem Albrecht überlebt, hält sich das Stück wiederum an die historischen Fakten und gibt diesen eine patriotische Deutung, indem Albrecht sich aufgrund seiner Verantwortung gegenüber Bayern in die Situation fügt. Das 1779 anonym veröffentlichte Stück *Albert Erbprinz von Bayern* geht hingegen freier mit dem Stoff um und zeigt weniger Respekt vor seinen hochadligen Figuren. Herzog Ernst lässt die schwangere Sophie, wie hier die Tochter

---

<sup>1</sup> Zumindest bricht er ohne äußere Einwirkungen zusammen. Seine Frau stößt dem vermeintlichen Leichnam kurz darauf einen Dolch ins Herz, sodass nicht eindeutig geklärt wird, ob Thassilo erst hierdurch stirbt oder zu diesem Zeitpunkt bereits tot ist. Siehe oben, S. 95.

<sup>2</sup> Zahlhas: *Thassilo der Zweite*. S. 235.

<sup>3</sup> Vgl. oben, S. 201.



Bernauers heißt, in einem cholerischen Anfall aus einem offenbar in großer Höhe gelegenen Fenster eines Gebäudes in einen Fluss werfen. Nachdem Albert ihren Leichnam aus dem Wasser geborgen hat, ersticht er sich, sodass im Schlussbild des Stückes die beiden Leichen nebeneinander liegen. Ernst tritt in dieser Szene nicht auf, zeigt aber schon am Ende der vorhergehenden, als er nach seiner Tat allein zurückbleibt, die heftigste Reue. Zudem schlägt ein Blitz „mit fürchterlichem Krachen neben dem Herzog in den Boden“, was offenbar als Zeichen für den Zorn Gottes verstanden werden soll, denn Ernst fleht daraufhin: „Erbarmen – Erbarmen – Gott erbarmen –“, womit die Szene endet.<sup>1</sup> Auch in diesem Stück tritt keine irdische Autorität auf, die in der Lage wäre den Vater zu strafen, aber der Autor behilft sich, indem er auf diese Weise die Möglichkeit einer überirdischen Strafe andeutet.

Versuche der Eltern, ihr Kind von seinem Liebespartner zu trennen, enden in ernstesten Stücken also oft tödlich, sofern die Eltern nicht früher oder später nachgeben, und zwar sowohl für das Kind, als auch dessen Geliebte oder Geliebten. Es ist dabei in allen beobachteten Fällen vornehmlich der Vater, der die Liebesbeziehung unterbinden will. Bis zu einem gewissen Grad dürfte dies der patriarchalischen Familienstruktur geschuldet sein. Beachtenswert ist aber, dass nur in zwei der genannten Fälle überhaupt eine Mutter auftritt. In beiden Fällen wird sie nach dem Tod des Kindes zur Anklägerin des Vaters. Während die Ehefrau Karls des Großen sich in ein Kloster zurückzieht, lässt sich die Frau des Präsidenten in *Mariane* hingegen schließlich durch einen anwesenden Geistlichen, der sie an ihre Pflichten als Gattin erinnert, beruhigen und zur Versöhnung bewegen. Zuvor aber erhebt sie die schwersten Vorwürfe gegen ihren Mann, obwohl ihm die sterbende Tochter bereits vergeben hat: „Sie vergab dir, sterbend. Aber der Fluch, den sie ausstieß, als sie an eben dieser Stelle vor dir im Staube zitterte, erscholl zu den Ohren des Weltrichters. Kann er Dir verzeihen, wenn er gerecht ist? [...] Ich, deine Gemahlin? Ich, mit dir länger leben? Wißt es alle, die ihr hier versammelt seyd. Er ist seiner Tochter Mörder [...]!“<sup>2</sup> Man erkennt hier Merkmale einer typischen Anklagerede, wie sie oben im Kapitel *Sprechakte* behandelt wurde.

Betrachtet man diese Beispiele isoliert, so könnte der Eindruck entstehen, dass sich der Vater in solchen Fällen, in denen aufgrund von Liebesbeziehungen Konflikte zwischen Eltern und Kindern entstehen, stets als Tyrann gebärdet, während die Kinder stets die Opfer sind und die Mutter zwar zu ihrem Kind hält, aber machtlos ist. Dies trifft aber nur auf diejenigen Konflikte dieser Art zu, die tödlich enden, und keinesfalls auf die Gesamtheit der untersuchten Dramen. Tyrannische, geltungssüchtige oder schlicht unvernünftige Mütter, die

---

<sup>1</sup> Anonym: Albert Erbprinz von Bayern. S. 71.

<sup>2</sup> Gotter: *Mariane*. S. 76.

ihren Nachwuchs fast ins Verderben stürzen, indem sie ihm ihren Willen aufzuzwingen versuchen, sind keine Seltenheit, nur handelt es sich bei diesen eben überwiegend um Lustspielfiguren und das Ende des Stückes ist meist ein glimpfliches. In Babos *Das Fräulein Wohlerzogen* bekommt die Tochter am Ende des Stückes entgegen der bestehenden Lustspielnorm einmal keinen Mann ab, weil sie von der Mutter verzogen wurde, sodass dem Vater nur festzustellen bleibt: „Sapperment! das ist ja noch toller, als eine Komödie! da kriegt doch das Mädchen am Ende einen Mann. Gut, daß es noch Klöster giebt.“<sup>1</sup> Schlechte Mütter gibt es in den untersuchten Dramen genauso wie schlechte Väter. Die Fehler der Mütter werden jedoch im Lustspiel verspottet. Verhält sich hingegen der Vater tyrannisch, wird es schnell ernst, da er die nötige Autorität hat seinen Willen durchzusetzen.

Lafontaines *Antonie oder das Klostergelübde* könnte man eventuell als ein Beispiel ansehen, in dem auch das tyrannische Gebot einer Mutter einmal tödliche Folgen hat. In der Vorgeschichte des Stückes gelobt eine Mutter am Krankenbett ihres Sohnes im Gebet, die Tochter eine Nonne werden zu lassen, falls der Sohn sich wieder erholt. Der Sohn gesundet und nachdem der Vater gestorben ist, will die Mutter ihr Gelöbnis erfüllen, sehr zum Ärger des Geliebten der Tochter. Das Stück endet schließlich damit, dass der Sohn den Geliebten im Kampf ersticht. Die Tochter stirbt kurz darauf außerhalb der Szene „auf seinen Lippen“, wie ein Botenbericht festhält, offenbar ohne äußere Einwirkung aus reinem psychischen Schmerz.<sup>2</sup> Die Mutter schafft es jedoch in der Vorgeschichte nur dadurch der Tochter ihren Willen aufzuzwingen, indem sie die Lüge vom Tod ihres Geliebten erfindet. Sie bedient sich also nicht, wie die zuvor behandelten Väter, eines autoritären Befehls, sondern verleitet die Tochter durch Betrug dazu freiwillig ins Kloster zu gehen. Später in der Handlung des Stückes trägt der Sohn zu dem tödlichen Ausgang mehr bei als die Mutter. Die Mutter zeigt sich gerührt und betreten, als der Liebhaber sie in einem langen Streitgespräch mit ihrer Tat konfrontiert<sup>3</sup>, sie ist bestürzt, als sie den sich verschlechternden Geisteszustand ihrer Tochter im Kloster bemerkt.<sup>4</sup> Als der Geliebte die Tochter schließlich aus dem Kloster entführt, ist die Mutter gerne bereit in alles einzuwilligen, sobald man ihr die päpstliche Dispens in Aussicht stellt: „O mein Herr, wäre das, ich wollte Ihre Schritte segnen. – Sie haben mein Herz mit fröhlichen Hoffnungen erfüllt.“<sup>5</sup> Obgleich sie die Urheberin des Übels ist, verhält sich die Mutter im Handlungsverlauf also passiv und nachgiebig. Der Sohn jedoch greift, um die Familienehre zu retten, gegen den Willen seiner Mutter ein. Er besteht darauf seine Schwester

---

<sup>1</sup> Babo: *Fräulein Wohlerzogen*. S. 71.

<sup>2</sup> Lafontaine: *Antonie*. S. 212.

<sup>3</sup> Ebd., S. 24-46.

<sup>4</sup> Ebd., S. 145-149.

<sup>5</sup> Ebd., S. 201/202.

zurück ins Kloster zu bringen und verursacht so die Todesfälle. Dieses Beispiel bestätigt demnach eher die zuvor gemachten Beobachtungen. Die Mutter hat nicht die Kraft ihren früheren Entschluss durchzusetzen oder auch nur auf ihm zu beharren, nur der männliche Familienangehörige besitzt letztlich die Autorität und auch die physische Gewalt, um sich dem glücklichen Ende in den Weg zu stellen und die Katastrophe herbeizuführen.

Mit Heinrich Leopold Wagners *Die Reue nach der That* bietet die untersuchte Stichprobe aber zumindest einen Fall, in dem eine Mutter sich ähnlich unnachgiebig zeigt wie die zuvor genannten Väter. Um die Hochzeit des Sohnes zu verhindern, die sie als nicht standesgemäß empfindet, genügt allerdings auch ihr die eigene Autorität nicht. Sie muss ihre Beziehungen zur Fürstin spielen lassen und bei ihr die Braut verleumden, sodass diese festgenommen wird. Das Stück endet damit, dass die Braut Selbstmord begeht und der Sohn ebenfalls den Willen zeigt sich umzubringen. Die Mutter wird nun dermaßen von Reue überwältigt, da sie dabei ihre geistige Gesundheit einbüßt. Auf der letzten Seite des Stückes schießt sie im Wahnsinn auf eine unbeteiligte anonyme Figur, die sie aber verfehlt, und muss daraufhin von zwei Männern mit Gewalt festgehalten werden. Wie die genannten Väter bereut also auch diese Mutter erst, nachdem der Schaden bereits nicht wiedergutzumachen ist. Es ist aber nicht ihr Befehl, der jene tödlichen Folgen hervorbringt, denn über diesen kann der erwachsene Sohn sich hinwegsetzen, sondern die Intrige, die sie hinter dessen Rücken spinnt. Vereinzelt greifen auch Väter zu solchen Mitteln, beispielsweise der Präsident in *Kabale und Liebe* durch einen Brief, den er die Geliebte des Sohnes zu schreiben zwingt. In der Regel reicht aber die väterliche Autorität allein aus, um die Kinder in eine verzweifelte Lage zu bringen, in der ihnen Flucht oder Selbstmord als einziger Ausweg erscheint.

#### 6.3.1.5. Kindsmord

Die Befehle von Müttern haben in den untersuchten Stücken also selten tödliche Auswirkungen. Dass Mütter ihre Kinder eigenhändig ermorden, kommt hingegen durchaus vor. Wenn Väter dies tun, so geschieht dies etwa zur Ehrenrettung, wie wir es im Zusammenhang mit Vergewaltigungen bereits beobachtet haben, oder auch im Dienst einer höheren Pflicht, wie beispielsweise im *Julius von Tarent*, in dem der Vater den Sohn nach dem von ihm verübten Brudermord um der Gerechtigkeit willen ermordet, wobei aber auch Rachegefühle eine Rolle spielen mögen. Bei Müttern hingegen ist der Kindermord fast immer ein Zeichen von Hilflosigkeit und Verzweiflung. Die Opfer sind dabei wesentlich jünger. Bei den von Vätern ermordeten Söhnen und Töchtern handelt es sich in der Regel um junge Erwachsene, die im Stück als selbstständig handelnde Figuren auftreten. Bei den von Müttern

ermordeten Kindern hingegen handelt es sich um Kleinkinder oder Säuglinge, die an der Handlung der Stücke kaum oder gar nicht teilnehmen. Dies gilt beispielsweise für Heinrich Leopold Wagners *Die Kindermörderinn*, in dem eine junge Frau, nachdem sie von ihrem eigenen Vater verstoßen und vom Vater ihres unehelichen Kindes scheinbar verlassen wurde, wahnsinnig wird und in diesem Zustand den Säugling umbringt: „Mein armes bisschen Verstand hat, glaub ich, vollends den Herzstoß bekommen! – (das Kind schreyt wieder.) Singst du? singst? singst unsern Schwanengesang? [...] Ein böser Vater! der dir und mir nichts seyn will, gar nichts! und mirs doch so oft schwur, uns alles zu seyn! [...] Schreyst? schreyst immer? laß mich schreyn, ich bin die Hure, die Muttermörderinn; du bist noch nichts! – ein kleiner Bastert, sonst gar nichts; – (mit verbißner Wuth.) – sollst auch nie werden, was ich bin, nie ausstehn, was ich ausstehn muß – (nimmt eine Stecknadel, und drückt sie dem Kind in Schlaf, das Kind schreyt ärger; es gleichsam zu überschreyn, singt sie erst sehr laut, hernach immer schwächer.)“<sup>1</sup> Ähnlich ist die Situation der vermutlich bekanntesten Kindermörderin der deutschen Literatur, nämlich Gretchen in Goethes *Faust*. Der Kindsmord wird hier allerdings vergleichsweise knapp behandelt, sodass man nur aus dem Handlungskontext schließen kann, dass ihre Motivation eine ähnliche ist wie die der Titelfigur aus dem Stück Wagners.

Aber auch unter völlig anderen Umständen können vergleichbare Verzweiflungstaten auftreten. In Kotzebues *Adelheid von Wulfingen* etwa erfährt die Titelfigur, dass es sich bei ihrem Ehemann, mit dem sie zwei gemeinsame Kinder hat, um ihren Bruder handelt. Ihre religiösen Überzeugungen geraten daraufhin in einen heftigen Konflikt mit ihren mütterlichen Gefühlen, was ihre geistige Gesundheit nach und nach in Mitleidenschaft zieht. Zunächst scheinen noch die mütterlichen Gefühle die Oberhand zu behalten: „Umsonst herrscht die strenge Religion mir zu: durchbohre diese Knaben! sie sind Früchte des schändlichsten Verbrechens, Gott und der Welt ein Greuel! – Seht her ihr unerbittlichen Richter! seht in dieß schuldlos lächelnde Gesicht, – warlich! wenn der Satan hinter dieser Larve steckt, so mag er leicht die Heiligen verführen.“<sup>2</sup> Je länger sie darüber nachdenkt, desto mehr Zweifel kommen ihr allerdings: „Gott legte den härtesten Fluch auf das Verbrechen der Blutschande! sprach er nicht so der Abt? traf nicht der Bannstrahl der Kirche mich und meine Kinder? [...] war es nicht der Finger Gottes, der auf das Sühnopfer deutete, das meine Hand ihm darbringen soll?“<sup>3</sup> Sie beginnt nun sich die Zukunft der Kinder auf die schrecklichste Weise auszumalen: „In Hölen und Wälder werdet ihr flüchten, euer väterliches Erbe mit dem Rücken ansehen, und überall wird der Bannfluch euch folgen! Der Fromme wird ein Kreuz schlagen, wenn er euch

---

<sup>1</sup> Wagner: *Kindermörderinn*. S. 104/105.

<sup>2</sup> Kotzebue: *Adelheid von Wulfingen*. S. 516.

<sup>3</sup> Ebd., S. 518.

von ferne erblickt, der feige Mörder ungestraft seinen Dolch in eure Brust stoßen, und eure Leichname den Raubvögeln Preiß geben.“<sup>1</sup> Dies bringt sie schließlich zu dem Entschluss ihre Kinder lieber sofort eigenhändig zu töten. Nach der Tat fällt sie vollkommen dem Wahnsinn anheim, wie sowohl aus einer Regieanweisung als auch aus dem Dialogtext hervorgeht.<sup>2</sup> Ob ihre Befürchtungen begründet sind oder ihrer Einbildung entspringen und schon ein Resultat des beginnenden Wahnsinns sind, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Die Worte, mit denen Adelheids Vater das Stück beschließt, scheinen aber auf Letzteres hinzudeuten: „Gott laß dieses Opfer abergläubischer Raserey das letzte seyn! und nimm diese unschuldigen Seelen unter deinen Engeln auf!“<sup>3</sup>

Auch bei Belagerungen geraten Mütter mitunter in verzweifelte Situationen. Im *Niklas Zrini* von Werthes wird die Burg der Ungarn von einem übermächtigen türkischen Heer belagert. Das letzte Ultimatum ist abgelaufen und die Türken haben bereits angekündigt mit größter Grausamkeit gegen die unbeugsamen Ungarn vorgehen zu wollen. In dieser hoffnungslosen Situation bringen die ungarischen Mütter ihre Kinder zwar nicht eigenhändig um, sie gehen aber bewaffnet dem Feind entgegen in der Absicht, sich von ihm töten zu lassen, und halten dabei ihre Kinder als Schilde vor sich, denn: „Diese müssen wir zuerst vor Slavery sicher stellen.“<sup>4</sup> In Rittershausens *Jerusalems Zerstörung* lassen die beiden tyrannischen Herrscher der Stadt die Bevölkerung aushungern. Während sie selbst in einem Keller bei einem Festmahl sitzen, lassen sie zu ihrem Vergnügen eine Frau zu sich kommen, die in ihrer Verzweiflung ihr eigenes Kind, das sie nicht mehr ernähren konnte, getötet, gebraten und gegessen hat, damit sie ihnen von ihrer Tat erzählt. Ihr Monolog wurde oben im Abschnitt *Todesberichte* bereits widergegeben.<sup>5</sup> Die Tat scheint ein Resultat der Hilflosigkeit der Mutter zu sein, mit dem Mord werden keine eigennützigen Motive verbunden. Dass sie ihr Kind anschließend brät und isst, lässt sich neben ihrem Hunger auch mit ihrem offenbaren Wahnsinn erklären. Dieser zeigt sich an mehreren Stellen im Dialogtext der langen Szene, am deutlichsten aber vielleicht an einer Regieanweisung, die eindeutig festhält, dass sie bei der Beschreibung ihres Mordmotivs „mit Geistesgegenwart“ spricht, was impliziert, dass sie über diese Geistesgegenwart ansonsten nicht verfügt.

Gemeinsam ist allen genannten Fällen die Hilflosigkeit, die die Mütter zum Mord treibt. Sie töten ihre Kinder, weil sie keinen anderen Ausweg wissen bzw. weil ihnen die Alternative als noch schlimmer für die Kinder erscheint. Ob sie hiermit richtig liegen oder ob ihre

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 520.

<sup>2</sup> Ebd., S. 526.

<sup>3</sup> Ebd., S. 527.

<sup>4</sup> Werthes: *Niklas Zrini*. S. 82.

<sup>5</sup> Siehe oben, S. 277.

Einschätzung der Lage zum Teil ein Resultat ihres zerrütteten Geisteszustandes und ihrer Einbildungskraft ist, ist nicht immer eindeutig. Etwas anders verhält es sich mit dem Fall Medeas. Diese äußert sich im Stück Grillparzers gegenüber ihrem Ehemann Jason folgendermaßen über die Ermordung der beiden gemeinsamen Kinder: „Dir scheint der Tod das Schlimmste; / Ich kenn ein noch viel Aerg’res: elend seyn. / Hätt’st du das Leben höher nicht geachtet, / Als es zu achten ist, uns wär’ nun anders. / Drum tragen wir! Den Kindern ist’s erspart! / [...] Nicht traur’ ich, daß die Kinder nicht mehr sind, / Ich traure, daß sie waren, und daß wir sind.“<sup>1</sup> Diese Begründung der Tat klingt den bisher genannten Beispielen, insbesondere dem obigen Zitat aus der *Kindermörderinn*, zunächst recht ähnlich. Medea sieht sich in einer elenden Lage, verursacht durch den Vater, und tötet die Kinder, um ihnen zu ersparen, was sie selbst durchgemacht hat. Betrachtet man allerdings die vorherigen Ereignisse, zeigen sich deutliche Unterschiede. Medea, Jason und ihre beiden Söhne sind nach Korinth geflohen, wo Jason, mit dem dortigen König und seiner Tochter bekannt, eine freundliche Aufnahme findet. Die Ausländerin Medea ist den Griechen jedoch unheimlich. Der König beschließt ihre Verbannung, während Jason mit den Kindern in Korinth bleiben und die Königstochter Kreusa heiraten soll. Jason verstößt Medea daraufhin und selbst die Kinder erklären ihr, dass sie lieber „bei der guten Frau“<sup>2</sup>, nämlich Kreusa, bleiben wollen als mit ihr Korinth zu verlassen. Medea rächt sich, indem sie zunächst der Konkurrentin Geschenke schickt, die diese bei lebendigem Leib verbrennen lassen. Inwiefern auch der anschließende Kindermord Teil der Rache für die erlittene Erniedrigung ist, ist unklar. Der Monolog, den Medea vor ihrer Tat hält, legt dies zwar zum Teil nahe: „Morgen, wenn die Sonne aufgeht, / Steh’ ich schon allein, / Die Welt eine leere Wüste, / Ohne Kinder, ohne Gemahl, / Auf blutig geritzten Füßen / Wandernd in’s Elend. – Wohin? / Sie aber freuen sich hier und lachen mein; / Meine Kinder am Halse der Fremden, / Mir entfremdet, auf ewig fern. / Duldest du das?“<sup>3</sup> Am Ende des Monologs sagt sie jedoch: „Horch! Noch nicht! – Aber bald wird’s erschallen / Von Jammergeschrei in der Königsburg. / Sie kommen, sie tödten mich, / Schonen auch der Kleinen nicht. / Horch! Jetzt rief’s! – Helle zuckt empor! / Es ist gescheh’n! / Kein Rücktritt mehr! / Ganz sey es vollbracht! Fort!“<sup>4</sup> Hier scheint sie zu befürchten, dass ihre Kinder ebenfalls von der Strafe für ihre Tat betroffen sein könnten. Insofern öffnet der Text die Möglichkeit, die Tötung der Kinder als einen Rettungsakt vor Schlimmerem zu deuten. Die entsprechenden Andeutungen an dieser Stelle sowie in dem oben zitierten

---

<sup>1</sup> Grillparzer: Medea. S. 299/300.

<sup>2</sup> Ebd., S. 285.

<sup>3</sup> Ebd., S. 288.

<sup>4</sup> Ebd., S. 289.

späteren Dialog mit Jason sind jedoch vage und ändern nichts an der Tatsache, dass den Kindern mindestens bis zu Medeas Rache an Kreusa keinerlei Gefahr droht. Die Rache für die erlittene Erniedrigung steht bei ihren Handlungen klar im Vordergrund und nicht, wie bei den zuvor behandelten Müttern, die akute Notlage. Ähnliches ließe sich auch von anderen Bearbeitungen des Medea-Stoffes aus dem untersuchten Zeitraum sagen, wie etwa jenen Gotters und Klingers. Im Detail mag die Zusammensetzung der Handlungsmotivation Medeas von Stück zu Stück verschieden sein, das Rachemotiv spielt aber stets eine entscheidende Rolle. Dieses Verhalten scheint jedoch auf Medea-Figuren beschränkt zu bleiben. Zumindest findet sich innerhalb der untersuchten Stichprobe außerhalb dieses Stoffes kein weiterer Fall, in dem eine Mutter durch die Ermordung ihrer eigenen Kinder Rache zu üben versucht.

Von Müttern verübte Kindermorde finden mehrheitlich außerhalb der Bühne statt, im Gegensatz etwa zu Ermordungen vergewaltigter Frauen durch ihre Väter, die in der Regel offen auf der Bühne gezeigt werden. Ein möglicher Grund hierfür könnte sein, dass die Opfer der Mütter deutlich jünger sind, was die Taten noch grausamer erscheinen lässt, eine Wirkung, die nicht unbedingt dem dramaturgischen Gesamtkonzept der genannten Stücke entspricht, die größtenteils durchaus Mitgefühl mit den Täterinnen anzustreben scheinen. Manche Dramatiker bringen die Taten allerdings auf die Bühne. Klingers Medea etwa bringt ihre Kinder auf der Bühne um, die Tat ist aber durch ein Gebüsch verdeckt, sodass das Publikum sie nicht sieht, sondern nur den sie begleitenden Dialog zwischen Medea und ihren beiden Söhnen hört.<sup>1</sup> In der oben zitierten Stelle aus Wagners *Kindermörderinn* wird die Tat hingegen offen dargestellt. Das Stück hatte allerdings große Schwierigkeiten auf deutschen Bühnen in dieser Form zugelassen zu werden, weshalb Wagner es wenig später umschreibt.<sup>2</sup> In der unter dem Titel *Evchen Humbrecht oder Ihr Mütter merkt's Euch!* erschienenen neuen Fassung ist der Kindermord gestrichen, stattdessen steht am Ende die rührende Wiedervereinigung der Titelfigur mit ihren Eltern und dem Vater ihres Kindes.<sup>3</sup> Auch in Kotzebues *Adelheid von Wulfingen* werden die Tötungsakte offen dargestellt. Hier finden sich sogar Hinweise auf die gestische Darstellung des Todeskampfes der Kinder. Der eine der beiden Brüder „sinkt mit einem Ach! zu Adelheidens Füßen, windet sich und stirbt“<sup>4</sup>, der andere befindet sich nach mehreren Dolchstößen „beyde Hände auf die Wunde schlagend und

---

<sup>1</sup> Klinger: Medea in Korinth. S. 130-133.

<sup>2</sup> Für eine kurze Zusammenfassung der Bearbeitungen und Änderungen, die das Stück in den ersten Jahren nach seinem Erscheinen erfahren hat, siehe Schmidt, Erich: Heinrich Leopold Wagner. Goethes Jugendgenosse. Jena 1875. S. 66-72.

<sup>3</sup> Wagner: Evchen Humbrecht. S. 138-144. Den Plan zum Kindermord fasst Evchen aber auch in dieser Fassung, die Ausführung wird nur durch das rechtzeitige Eintreffen anderer Figuren verhindert. Ähnliches gilt für Wilhelm Friedrich Wucherers 1782 erschienenes Stück *Julie, oder die Gerettete Kinds-Mörderinn*.

<sup>4</sup> Kotzebue: Adelheid von Wulfingen. S. 521.

auf den Knien ihr nachkriechend“<sup>1</sup> auf dem Boden, wie Regieanweisungen festhalten. Letzterer fleht zuvor seine Mutter auf den Knien, die Hände zu ihr erhoben, um sein Leben an. In Klingers *Medea in Korinth* bitten beide Kinder ihre Mutter darum sie zu verschonen, in *Die Kindermörderinn* hört man die lauter werdenden Schreie des Säuglings, die seine Mutter durch ihren Gesang zu übertönen versucht. Diese starken akustischen Zeichen von Seiten der Opfer fehlen bei den durch ihre Väter ermordeten Töchtern, die sich, wie gesagt, eher durch ihre Sprachlosigkeit und Passivität auszeichnen, von Emilia Galotti abgesehen.

Im Vergleich zu jenen Vätern fallen zudem die ausführlichen Reden der Mütter auf. In *Adelheid von Wulfingen* und in Grillparzers *Medea* etwa halten die Mütter vor ihrer Tat seitenlange Monologe, in denen sie ihre Lage abwägen und schließlich ihren Entschluss fassen. Unterbrochen werden diese nur durch kurze Dialoge mit den Söhnen. In *Die Kindermörderinn* hält Evchen vor ihrer Tat einen langen Dialog mit einer anderen Frau über ihre Lage, worauf ein etwa anderthalbseitiger Monolog folgt, der die Tat begleitet. Die Mutter im Stück Rittershausens hingegen tritt erst nach ihrer Tat erstmals im Stück auf, im Gegensatz zu Evchen, Adelheid und Medea handelt es sich bei ihr nur um eine Nebenfigur. Dennoch hat auch sie in dem ca. zehn Seiten langen Gespräch mit den beiden Tyrannen einen hohen Redeanteil, an diesen Dialog schließt ein über eine Seite langer Monolog an. All diese Reden werden unter anderem dazu genutzt, um die Notlage der Frauen zu schildern, ihre Tatmotive zu verdeutlichen und auch um ihren Geisteszustand darzustellen. Sie dienen somit dazu, dem Publikum die Entstehung der Tat zu erklären. Bei den Morden von Vätern an ihren Töchtern scheint es, abermals mit der Ausnahme Emilia Galottis, keinen solchen Erklärungsbedarf zu geben. Die Väter in Klingemanns *Heinrich von Wolfenschießen* und Kleists *Die Hermannsschlacht* töten ihre Töchter unmittelbar, nachdem sie Klarheit darüber erlangt haben, was geschehen ist, ohne sich zuvor lange zu bedenken oder mit anderen darüber auszutauschen. Auch Verrina in *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* neigt spontan zu dieser Reaktion und hat schon die Hand zum Todesstoß erhoben, bevor er es sich anders überlegt. Als Erklärung schickt er dem fast verübten Mord lediglich einen Verweis auf den Römer Virginius voraus, der sich ebenso verhalten habe.<sup>2</sup> Hier wird also vorausgesetzt, dass es sich um ein bekanntes und nachvollziehbares Verhaltensmuster handelt, was beim Kindsmord der Mütter offenbar nicht der Fall ist.

Auch hinsichtlich der Folgen der Tat unterscheiden sich die von Müttern und von Vätern begangenen Kindermorde beträchtlich voneinander. Keiner der Väter, die ihre vergewaltigte

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 523.

<sup>2</sup> Schiller: Fiesko. S. 32/33.



Tochter ermorden, wird für seine Tat in irgendeiner Weise bestraft oder stirbt im Stück. Auch sonst haben Väter nicht immer mit Folgen zu rechnen, wenn sie ihre eigenen Kinder töten, was jedoch zum Teil an ihrer sozialen Stellung liegt. Wenn etwa der Vater im *Julius von Tarent* seinen Sohn für dessen Brudermord tötet oder Friedrich II. in Pichlers *Heinrich von Hohenstauffen* die Titelfigur hinrichten lässt, so handeln beide nicht nur als Vater, sondern auch in ihrer Funktion als Fürst. Der bürgerliche Kuntz Kuruth, der in Zacharias Werners *Der vierundzwanzigste Februar* seinen Sohn ermordet, ohne bei der Tat zu wissen, dass es sich um seinen Sohn handelt, zieht hingegen die Konsequenzen aus seinem Verbrechen: „Ich geh zum Blutgericht und geb’ die Mordthat an! – / Wenn ich durch’s Henkersbeil bin abgethan, / Dann mag Gott richten – ihm ist alles offenbar!“<sup>1</sup> Bei den Müttern ergibt sich ein anderes Gesamtbild. Jene aus *Jerusalems Zerstörung* bricht am Ende ihres Monologs tot zusammen. Die Ursache hierfür bleibt ungenannt. Denkbar wäre etwa, dass es sich um die Folgen des Hungers oder das Resultat ihres psychischen Schmerzes handelt, wie dies oben schon bei anderen Figuren beobachtet wurde. Die Frauen im *Niklas Zrini* gehen gemeinsam mit ihren Kindern dem Tod entgegen. Gretchen in Goethes *Faust* wartet in einer Zelle auf ihre Hinrichtung. Ähnliches droht auch Evchen im Stück Wagners, obwohl sowohl ihr Vater als auch der Vater ihres Kindes ihr Möglichstes tun wollen, um ihr Gnade auszuwirken: „Das Gesetz, welches die Kindermörderinnen zum Schwerdt verdammt, ist deutlich, und hat seit vielen Jahren keine Exception gelitten“<sup>2</sup>. Selbst in Grillparzers *Medea* wird die Hinrichtung der Titelfigur am Ende angedeutet. Zwar wird Medea im Stück nicht zur Rechenschaft gezogen, aber sie kündigt an nach Delphi gehen zu wollen und sich dort dem über sie ergehenden Urteil zu stellen: „Dort stell’ ich mich den Priestern dar, sie fragend: / Ob sie mein Haupt zum Opfer nehmen an, / Ob sie mich senden in die ferne Wüste, / In längerem Leben findend läng’re Qual.“<sup>3</sup> In Klingers *Medea in Korinth* ist hingegen zunächst keine solche Strafe absehbar. Medea kündigt lediglich an: „Dann flieh’ ich von meinen Drachen gezogen in die Felsen-Höhlen des Kaukasos, starre hin in meiner schrecklichen Größe, betrachte mich in meinem furchtbaren Selbst!“<sup>4</sup> Im Nachfolgestück *Medea auf dem Kaukasos* ersticht sie sich jedoch mit den Worten: „[...] steiget herauf meine Söhne! sehet Eure Mörderin bluten! Sehet wie sie den Mord an Euch, an ihrem Herzen rächet!“<sup>5</sup> Was mit Adelheid von Wulfingen geschehen soll, bleibt hingegen unklar. Von ihrer Hinrichtung oder auch nur ihrer Festnahme ist im Stück keine Rede, allerdings endet es auch bereits kurz nach

<sup>1</sup> Werner: *Der vierundzwanzigste Februar*. S. 72.

<sup>2</sup> Wagner: *Kindermörderinn*. S. 111.

<sup>3</sup> Grillparzer: *Medea*. S. 301.

<sup>4</sup> Klinger: *Medea in Korinth*. S. 157.

<sup>5</sup> Klinger: *Medea auf dem Kaukasos*. S. 293.

der Tat. Folgenlos bleiben ihre Morde für sie aber auf keinen Fall, da sie, wie bereits erwähnt, dem Wahnsinn verfällt. Insgesamt lässt sich also feststellen, dass die Folgen der Tat für die Mütter weit häufiger und ausführlicher thematisiert werden als bei Kindermorden durch Väter. Man mag einwenden, dass dieser Vergleich unangebracht ist, da die Morde der Väter eventuell gar nicht als Kindermorde aufgefasst werden. Während die Mütter Säuglinge oder Kleinkinder ermorden, sind die Opfer der Väter schließlich keine Kinder, sondern handlungsfähige Erwachsene. In den Stücken scheint dies jedoch kaum einen Unterschied zu machen. „Es ist nichts weiter als ein Kindermord!“, sagt etwa der Vater im *Heinrich von Wolfenschießen*, als er kurz nach seiner Tat gefragt wird, was geschehen ist, worauf hin die andere Figur „entsetzt die Hände zusammen[schlägt]“<sup>1</sup>. Auch in Kleists *Hermannsschlacht* ist das Entsetzen über die Tat des Vaters zunächst groß. „Ungeheuer! Was beginnst du?“, sagt ein anonymer Cherusker zu ihm. „Weh! Weh! Der eigne Vater hat, mit Dolchen, / Die eignen Vettern, sie in Staub geworfen!“<sup>2</sup>, ruft das Volk. Herrmann selbst bezeichnet den Vater kurz darauf als „Rabenvater“<sup>3</sup>. Selbst der Vater ist sich nicht sicher das Richtige getan zu haben. „Hally! Mein Einz’ges! Hab’ ich’s recht gemacht?“, ruft er aus, während „er sich über die Leiche wirft“<sup>4</sup>. Diese spontanen Reaktionen ähneln stark denjenigen, die bei Kindermorden durch Mütter auftreten, das Alter des Opfers sowie das Motiv der Tat scheinen bei deren Beurteilung zunächst keinen Unterschied zu machen. So schockierend der Kindermord aber im ersten Moment auf die anderen Figuren wirkt, wird dem Vater das Verbrechen offenbar nicht in vollem Maße zugerechnet, denn zur Rechenschaft gezogen wird letztendlich nicht er, sondern der Vergewaltiger.

Dass die Tat für die Mütter nicht folgenlos bleibt, liegt nur teilweise an deren sozialem Umfeld und der Gesetzeslage, zum Teil liegt es am Verhalten der Mütter selbst. Grillparzers Medea will bis nach Delphi ziehen, um bei den dortigen Priestern nach einer adäquaten Strafe zu suchen, Gretchen lehnt es ab, von Faust aus dem Gefängnis gerettet zu werden, und Evchen sagt zu dem Vater ihres Kindes, als dieser verspricht um Gnade für sie zu bitten: „Gnade für mich! Gröningseck! wo denken sie hin? – soll ich zehntausend Tode sterben! – lieber heut als morgen.“<sup>5</sup> Adelheid von Wulfingen und die Mutter in *Jerusalems Zerstörung* sorgen zwar nicht für ihre eigene Bestrafung, verkraften ihre Schuld aber offenbar nicht. Eben hier liegt vielleicht der größte Unterschied zwischen den behandelten Müttern und Vätern. Die Mütter müssen nicht nur deshalb mit härteren Folgen rechnen, weil ihre Taten moralisch

---

<sup>1</sup> Klingemann: *Heinrich von Wolfenschießen*. S. 134.

<sup>2</sup> Kleist: *Hermannsschlacht*. S. 186.

<sup>3</sup> Ebd., S. 189.

<sup>4</sup> Ebd., S. 186.

<sup>5</sup> Wagner: *Kindermörderinn*. S. 112.

strenger beurteilt würden als die der Väter, sondern diese Folgen treffen sie, weil sie die Schuld nicht so gut ertragen können wie jene. Ob die betreffenden Dramatiker sich nicht vorstellen können, dass eine Mutter nach der Ermordung des eigenen Kindes weiterleben kann, ohne wahnsinnig zu werden, oder ob sie schlicht befürchten, dass eine Mutter, die hierzu in der Lage wäre, vom Publikum kein Mitgefühl erhalten würde, lässt sich hier nicht beantworten. Fest steht lediglich: Väter können in den untersuchten Dramen mit der Ermordung des eigenen Kindes leben, Mütter können es nicht.

#### 6.3.1.6. Elternmorde

Elternmorde sind in den Dramen des untersuchten Zeitraums zwar ein seltenes Phänomen, es gibt jedoch einige Fälle, in denen Söhne und Töchter sich selbst als Elternmörder anklagen, ohne es im strengen Sinne zu sein. Dies trifft zum Beispiel auf die *Kindermörderinn* Wagners zu. Diese klagt sich, kurz bevor sie ihr Kind umbringt, des Mordes an ihrer Mutter an. Tatsächlich hat sie aber erst kurz zuvor erfahren, dass ihre Mutter, angeblich aus Kummer über sie, gestorben ist.<sup>1</sup> Auch Gretchen in Goethes *Faust* sagt: „Meine Mutter hab’ ich umgebracht, / Mein Kind hab’ ich ertränkt.“<sup>2</sup> Während es sich bei Letzterem aber um einen vorsätzlichen Mord handelt, war Ersteres eher ein Versehen. Gretchen hat von Faust ein scheinbar harmloses Schlafmittel bekommen, das sie ihrer Mutter verabreichen soll, damit sie ungestört sein können. Das Mittel erweist sich jedoch als tödlich. Dass sie den Tod der Mutter keineswegs vorsätzlich herbeigeführt hat, scheint für Gretchen jedoch keinen Unterschied zu machen. Sie stellt beide Taten als gleichwertig nebeneinander. Rinaldo in Raupachs *Die Erdennacht* hat den durch seinen Vater geplanten Staatsstreich aufgedeckt und dadurch dessen Hinrichtung verursacht. Seine Motive hierzu sind uneigennützig, er will die Republik Venedig schützen und stellt seine Pflichten als Bürger nach langem Überlegen letztlich über seine Pflichten als Sohn. Als Bedingung für seinen Verrat lässt er das Ratsmitglied, dem er das Verbrechen des Vaters anzeigt, zuvor sogar schwören, dass das Leben der Verschwörer verschont wird.<sup>3</sup> Er handelt also erst, als er davon überzeugt ist dadurch nicht den Tod seines Vaters zu verursachen. Dennoch klagt auch er sich, nachdem der Vater hingerichtet wurde, des Mordes an. Im abschließenden Monolog, den er an dessen Grab hält, sagt er: „Hier wird der Vater weilen mit dem Kinde, / zur Warnung ihm die grause Mähr’ erzählen; / wie seinen

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 101.

<sup>2</sup> Goethe: *Faust*. S. 302.

<sup>3</sup> Raupach: *Erdennacht*. S. 96.

Vater der verruchte Sohn / gemordet hat, und dann zum Himmel beten: / laß meinen Sohn nicht also werden, Gott!“<sup>1</sup>

Zu beobachten ist, dass in diesen Fällen der strengen Selbstverurteilung eine mindestens ebenso strenge Verurteilung der betreffenden Figur durch die öffentliche Meinung vorausgeht. Evchen im Stück Wagners wird von einer Frau, mit der sie sich unterhält, aufs schärfste verurteilt, wobei diese Frau allerdings nicht weiß, wen sie vor sich hat. Sie erzählt Evchen deren eigene Geschichte, als handle es sich dabei um eine fremde Person, und stützt sich dabei auf Gerüchte, die zum Teil offensichtlich falsch sind. So erzählt sie beispielsweise, Evchen habe sich inzwischen ertränkt. Auf der Grundlage dieser teils falschen Gerüchte kommt die Frau zu der Einschätzung, dass es sich bei Evchen in gewissem Sinn um eine Muttermörderin handle: „Freylich die Gurgel selbst hat sie ihr nicht abgeschnitten, aber – das Messer nah genug doch dran gesetzt. – Hätt sie sich in der Ordnung aufgeführt, so wär ihre Mutter nicht vor lauter Schagrin gestorben –“<sup>2</sup> Als Evchen sich im Gespräch schließlich zu erkennen gibt, ändert die Frau ihre Meinung von ihr vollständig: „[...] so gut und so unglücklich – verzeih sie mir ja alles, was ich da sagte – ganz gewiß ist sie verführt worden – sonst wär sie nie –“<sup>3</sup> Dies ändert aber nichts an Evchens Erkenntnis, dass die öffentliche Meinung gegen sie ist, und Evchen übernimmt diese Meinung sofort. Auch der Umstand, dass sie weiß, dass ein Teil der erzählten Geschichte offensichtlich auf falschen Gerüchten beruht, hält sie nicht davon ab, den Rest als Tatsache zu behandeln, einschließlich der Beurteilung ihrer eigenen Person: „Ich! ich bin die Muttermörderinn, die keinen guten Blutstropfen in sich hat, [...] ich bin des Humbrechts eigne Tochter; die, wie sie sagte, sich ersäuft soll haben: – sie sieht, es ist eine Lüge, wollt das andre wär auch eine, ’s ist aber leider! nur zu wahr.“<sup>4</sup> Gegen Rinaldo aus *Die Erdennacht* wendet sich die öffentliche Meinung ebenfalls sehr schnell, da niemand an seine uneigennützigen Motive glaubt. Es wird allgemein angenommen, er habe seinen Vater dem Henker überliefert, um an das Erbe zu kommen. Dies bekommt Rinaldo, kurz bevor er von sich selbst als einem Vaternörder spricht und schließlich Selbstmord begeht, in einem Gespräch mit zwei Totengräbern noch einmal deutlich zu spüren. „Mög’ er dafür auch brennen in der Hölle!“<sup>5</sup>, sagt einer von ihnen. Ebenso wie jene Frau in *Die Kindermörderinn* wissen diese zunächst nicht, wen sie vor sich haben.

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 163/164.

<sup>2</sup> Wagner: *Kindermörderinn*. S. 101.

<sup>3</sup> Ebd., S. 103. Diese plötzliche Meinungsänderung geschieht wohl aufgrund eigennütziger Motive. Evchens Vater hat nämlich jedem hundert Thaler versprochen, der ihm Nachricht von seiner Tochter bringt. Nachdem sie dies gehört hat, gibt Evchen sich zu erkennen und fordert die Frau auf sich dieses Geld zu verdienen, wodurch sie in deren Wertschätzung sofort erheblich steigt.

<sup>4</sup> Ebd., S. 102.

<sup>5</sup> Raupach: *Erdennacht*. S. 160.

Als Rinaldo sich ihnen zu erkennen gibt, entfliehen beide mit dem Ausruf „Jesus Maria!“<sup>1</sup>. Obwohl Rinaldo weiß, dass die Meinung dieser Figuren auf falschen Gerüchten beruht, bleibt sie auch auf ihn nicht ohne Wirkung. Im Gegensatz zu Evchen Humbrecht reflektiert er diese Wirkung aber zu Beginn seines Monologs ausführlich: „Ich hielt der Menschen Urtheil sonst nicht hoch; / denn leicht verachtet man’s, wenn man den Frieden / im Herzen trägt: doch schwer fällt’s ins Gewicht / wann innen böse Spaltung sich erhoben. [...] Der Geist, / der richtend in mir wohnt, steht allein / der Welt mit seinem Zeugnis gegenüber; / doch wagt auch er nicht mit des Segens Schild / mich vor dem allgemeinen Fluch zu schützen: / dann treten meine Thaten vor mein Auge / durchzuckt ein Schauer alle meine Nerven, / und Reue droht mir.. denn ich bin ein Mensch.“<sup>2</sup> Rinaldo ist keineswegs davon überzeugt, das Falsche getan zu haben, er zweifelt lediglich. Dieser Zweifel ist auch noch nicht ausgeräumt, als er sich schließlich umbringt. Er begeht nicht Selbstmord, weil er seiner Schuld gewiss wäre, sondern weil er den Zweifel nicht länger erträgt und sich im Jenseits Gewissheit erhofft.<sup>3</sup> Die öffentliche Meinung steht mit seinem eigenen Rechtsempfinden im Widerspruch und obwohl er an seinen Überzeugungen festhält, fällt es ihm offenbar zunehmend schwer die öffentliche Meinung zu ignorieren, je größer der Druck auf ihn wird. Dabei ist zu beobachten, dass er zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr in Frage stellt, ob es sich bei seiner Tat um einen Vatemord handelt, sondern lediglich über dessen Berechtigung nachdenkt. Die Meinung der Totengräber, er habe seinen Vater dem Henker ausgeliefert, wiederholt er in seinem Monolog völlig unreflektiert<sup>4</sup>, ungeachtet der Tatsache, dass er die Hinrichtung keineswegs bewusst herbeigeführt und er sich vehement gegen diese gewehrt hat, indem er dem Rat Blutdurst vorgeworfen<sup>5</sup> und sogar fast einen Aufstand begonnen hat, um sie zu verhindern<sup>6</sup>. Er übernimmt die Einschätzung seiner Tat durch die Öffentlichkeit also bis zu einem gewissen Grad wider besseres Wissen.

Derart explizite Vorwürfe des Elternmords wie in diesen beiden Stücken gibt es in Goethes *Faust* nicht, allerdings ist der Tod der Mutter Gretchens für die Handlung des Stückes hier von nebensächlicher Bedeutung und wird an verschiedenen Stellen nur knapp erwähnt. Aber auch Gretchen sieht sich einem immensen öffentlichen Druck ausgesetzt und misst, anders als Faust, der öffentlichen Meinung eine große Bedeutung bei. Dies zeigt sich etwa an der Szene

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 161.

<sup>2</sup> Ebd., S. 162.

<sup>3</sup> Ebd., S. 165: „Du hast mich nicht erhört, hast mir kein Licht / gesandt von oben her; so muß ich nun / zu Dir, in Deinem Licht die Ueberzeugung / zu schöpfen, Vater, daß ich Recht gethan.“

<sup>4</sup> Ebd., S. 162: „[...] und auf den Richtblock doch / hab’ ich des Vaters hochehrwürdig Haupt/ [...] gelegt“.

<sup>5</sup> Ebd., S. 117.

<sup>6</sup> Ebd., S. 124.

am Brunnen, in der sie sich mit Lieschen über ein anderes Mädchen unterhält, das von ihrem Liebhaber geschwängert und verlassen wurde. Die harte Verurteilung dieses Mädchens belastet sie im Hinblick auf ihre eigene Affäre mit Faust sehr. Zwei Szenen später bezeichnet ihr eigener Bruder sie öffentlich als Hure. Er ruft hierzu die umherstehenden Leute zusammen und wartet, bis sich alle um ihn versammelt haben, um seine Anschuldigungen vorzubringen, sodass er sicher sein kann, dass sie sich verbreiten werden.<sup>1</sup> In der darauffolgenden Szene schließlich befindet sich Gretchen in einem Dom „unter vielem Volke“ und fühlt sich dort sichtlich unwohl. Ein „Böser Geist hinter Gretchen“ konfrontiert sie mit ihren Taten und deren Folgen. „Bet’st du für deiner Mutter Seele? die / Durch dich zur langen, langen Pein hinüberschließ“<sup>2</sup>, fragt er sie unter anderem. Die Figur des bösen Geistes erfüllt ähnliche Funktionen wie die erwähnte Frau in *Die Kindermörderinn* oder die Totengräber in *Die Erdennacht*. Nicht nur bewertet er ihre Handlungen, er führt ihr auch ihren Ausschluss aus der Gemeinschaft vor Augen: „Verbirg’ dich! Sünd’ und Schande / Bleibt’ nicht verborgen. / [...] Ihr Antlitz wenden / Verklärte von dir ab. / Die Hände dir zu reichen / Schauert’s den Reinen.“<sup>3</sup> Es ist zumindest denkbar, jenen bösen Geist als Personifizierung der öffentlichen Meinung zu interpretieren, die Gretchen aufgrund ihrer religiösen Überzeugungen zum Vertreter einer überirdischen Macht überhöht. In der Forschungsliteratur wird er für gewöhnlich als Verkörperung ihres schlechten Gewissens<sup>4</sup> oder als personifizierter „Schrecken des Jüngsten Gerichts“<sup>5</sup> interpretiert. Solche Deutungen haben sicherlich ihre Berechtigung, man sollte dabei aber nicht vergessen, dass in der Szenenbeschreibung ausdrücklich auf die Menschenmenge hingewiesen wird, in der Gretchen sich befindet. Dies widerspricht den genannten Interpretationen nicht, deutet aber auf den Zusammenhang hin, der zwischen Religion, Gewissen und Öffentlichkeit besteht. Wie genau dieser Zusammenhang in Goethes Stück beschaffen ist, kann an dieser Stelle leider nicht näher untersucht werden.

Figuren, die sich selbst des Elternmordes anklagen, ohne tatsächlich einen vorsätzlichen Mord begangen zu haben, sehen sich also zuvor einem beträchtlichen öffentlichen Druck ausgesetzt.

---

<sup>1</sup> Goethe: Faust. S. 249.

<sup>2</sup> Ebd., S. 253.

<sup>3</sup> Ebd., S. 255.

<sup>4</sup> Siehe etwa Alt, Peter-André: *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*. München 2008. S. 88: „Der böse Geist, der knapp hinter Gretchen steht, ist das Paradoxon der verkörperten Unsichtbarkeit des Bösen, das sich im Gewissen des Menschen ansiedelt. Goethes Szene markiert diesen Widerspruch deutlich, insofern sie den Geist nur für Gretchen (und die Zuschauer) wahrnehmbar macht. Die Nachbarin, um deren „Fläschchen“ (v.3834) sie bittet, ehe sie ohnmächtig hinsinkt, vermag den Dämon als Erscheinung des Bösen dagegen nicht zu sehen; er bleibt ihrem Blick entzogen, weil er eine Verbildlichung der persönlichen Schuldgefühle darstellt.“

<sup>5</sup> Siehe Schmidt, Jochen: *Goethes Faust, erster und zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung*. 2., durchgesehene Auflage. München 2001. S. 185.

Sichere Schlussfolgerungen darüber, weshalb dieses Phänomen gerade beim vermeintlichen Elternmord in so auffälliger Weise auftritt, lassen sich aus den dramatischen Texten nicht ziehen. Für den Tod der Eltern sind die betreffenden Figuren allenfalls indirekt verantwortlich, keine von ihnen hat ihn vorhergesehen oder gar beabsichtigt, dennoch werden sie von anderen streng verurteilt und stimmen selbst diesem Urteil bei, bis es schließlich kaum noch einen Unterschied zu machen scheint, wie viel sie zum Tod der Eltern tatsächlich beigetragen haben und welche Intentionen sie dabei hatten. Möglicherweise soll durch die Diskrepanz zwischen den zunächst dargestellten Handlungen der Figuren und ihrem Selbstbild am Ende des Stückes der schädliche Einfluss der öffentlichen Meinung auf die Figuren verdeutlicht werden, die so lange mit negativen Urteilen konfrontiert werden, bis sie sich ihres eigenen Charakters nicht mehr sicher sind. Es ist aber zu beachten, dass die öffentliche Meinung und die mit ihr verbundene moralische Verurteilung der Figuren nicht gänzlich verworfen oder widerlegt wird. Durch eine insgesamt positive Darstellung der betreffenden Figuren lenken die Dramatiker die Rezeption der Stücke in eine bestimmte Richtung, letztlich bleibt es aber dem Leser bzw. Zuschauer überlassen, wie das öffentliche Urteil zu den Handlungen, deren Zeuge es selbst geworden ist, ins Verhältnis zu setzen ist.

Neben solchen Fällen haben wir mit Tiecks *Karl von Berneck* weiter oben bereits ein Beispiel für einen Elternmord in strengerem Sinne kennengelernt. Allerdings ist auch hier fraglich, inwiefern die Figur tatsächlich Schuld an ihrer Tat trägt. Karl von Berneck ermordet seine Mutter zwar eigenhändig, bei dem Stück handelt es sich aber um ein Schicksalsdrama und wie in diesem Genre üblich erscheinen die Handlungen der Figuren, allen voran der Hauptfiguren, in Teilen vorherbestimmt. Karls Schicksal scheint vorgezeichnet durch einen alten Fluch, der ihn gegen seinen Willen zur Tat zu zwingen scheint.<sup>1</sup> Letzten Endes ist dieser Fall von den bisher behandelten dennoch gar nicht so verschieden. Die Schuld ist zweifelhaft, Karl wird im Anschluss trotzdem von heftigen Schuldgefühlen geplagt. Er überredet schließlich seinen Bruder dazu ihn zu töten. Die öffentliche Meinung ist in diesem Fall allerdings nicht von besonderer Bedeutung.

Einen ganz anderen Fall stellt Franz Moor aus Schillers *Die Räuber* dar. Während die bisher behandelten Figuren gegen ihren Willen in diese Lage geraten sind, strebt er es gerade an, sich in gewissem Sinne des Elternmordes schuldig zu machen und doch in anderem Sinne unschuldig zu erscheinen. Um das Erbe antreten zu können, sehnt er den Tod seines Vaters herbei, schreckt aber vor einem Mord zurück: „Und doch möchte ich das nicht gern selbst getan haben um der Leute willen. Ich möchte ihn nicht gern getötet, aber abgelebt. Ich möcht

---

<sup>1</sup> Vgl. oben, S. 363.

es machen wie der gescheide Arzt, (nur umgekehrt.) – Nicht der Natur durch einen Queerstreich den Weg verraunt, sondern sie in ihrem eigenen Gange befördert.“<sup>1</sup> Franz führt hier also eine Differenzierung ein zwischen einem Mord und einer Handlung, die lediglich den Lauf der Natur unterstützt. Der zitierten Aussage nach geht es ihm dabei lediglich um die öffentliche Meinung. Zieht man jedoch andere Stellen des Stückes heran wie etwa sein Gespräch mit dem Pastor in der ersten Szene des fünften Akts oder seinen oben bereits behandelten Sterbemonolog<sup>2</sup>, so erscheint es möglich, dass es ihm zum Teil auch um die Beruhigung des eigenen Gewissens geht. An dieser Stelle jedoch herrschen praktische Fragen vor. Franz beschließt den Tod des Vaters herbeizuführen, indem er Einfluss auf dessen Psyche nimmt. Diese Methode fällt nach seiner Differenzierung offenbar nicht unter „getötet“, sondern unter „abgelebt“, eine Einschätzung, die alles andere als selbstverständlich ist. Nach dem Urteil der Frau in *Die Kindermörderin* etwa ist Evchen in gewisser Hinsicht sehr wohl die Mörderin ihrer Mutter, obwohl auch deren Handlungen nur einen psychischen Einfluss auf sie haben, der in ihrem Fall noch nicht einmal willentlich ausgeübt wird. Franz hingegen geht äußerst überlegt vor. Er beurteilt eine ganze Reihe von Affekten und Emotionen hinsichtlich ihrer potentiellen Tödlichkeit und entscheidet sich schließlich für eine Kombination aus Schrecken, Jammer, Reue und Verzweiflung. Um seinem Vater diese Gefühle einzuflößen, lässt er ihm von einer anderen Figur die falsche Botschaft vom Tod seines Bruders Karl überbringen. Sein Plan scheint zu gelingen, sein Vater erleidet bereits in der folgenden Szene einen anscheinend tödlichen Zusammenbruch. Später jedoch erfährt man, dass Franz die Gunst der Stunde genutzt hat, um seinen Vater für tot zu erklären und ihn in einen Turm einzusperren, wo er dem Hungertod überlassen werden sollte. Franz hat also abermals die Absicht den Tod seines Vaters herbeizuführen, kann sich aber offenbar wieder nicht dazu überwinden die Tat eigenhändig zu begehen, obgleich ihm die Öffentlichkeit, die den Vater ohnehin bereits für tot hält, in diesem Fall nicht im Wege steht. Eine andere Figur durchkreuzt schließlich seinen Plan, indem sie sich ohne sein Wissen des Vaters annimmt und ihn mit Nahrung versorgt. Sofern man Karl von Bernecks Aussage über seine Tat Glauben schenkt und Daxenbergers *Beatrice Cenci*, in dem die Titelfigur ihren Stiefvater von Banditen ermorden lässt, nicht hinzuzählt, gibt es tatsächlich in der gesamten Stichprobe keinen Fall, in dem eine Figur willentlich und erfolgreich einen Elternmord begeht.

---

<sup>1</sup> Schiller: Räuber. S. 52.

<sup>2</sup> Siehe oben, S. 166.



#### 6.3.1.7. Schwestern und ihre Brüder

Bei der bisherigen Untersuchung tödlicher Familienverhältnisse war bislang von Schwestern kaum die Rede. Dies liegt daran, dass von ihnen in den untersuchten Dramen kein aggressives Verhalten zu erwarten ist. Konkurrenzkämpfe, wie wir sie von Brüdern kennen, gibt es unter Schwestern nicht oder zumindest enden sie nicht tödlich. Tatsächlich ist zu beobachten, dass in Trauerspielen und Tragödien überhaupt vergleichsweise selten zwei oder mehr Schwestern auftreten. Bezieht man auch Nebenfiguren sowie Halbgeschwister ein, sieht aber von Stiefgeschwistern und zweifelhaften Verwandtschaften ab, so treten in den Trauerspielen und Tragödien elf Mal zwei oder mehr Schwestern auf, während 46 Mal zwei oder mehr Brüder auftreten. 28 Mal treten genau ein Bruder und eine Schwester auf.<sup>1</sup> In keinem der Fälle ist die Beziehung zwischen zwei Schwestern von solcher Bedeutung wie in den genannten Konflikten zwischen Brüdern. Mit ihren Brüdern können Schwestern ohnehin nicht konkurrieren, da diese in der sozialen Hierarchie eindeutig höher stehen. Schon aufgrund ihrer untergeordneten Stellung in der Hierarchie der Familie sind Schwestern also vergleichsweise harmlos. Dennoch kann auch ihr Verhalten tödliche Folgen haben. In den untersuchten Stücken ist dies vor allem dann der Fall, wenn sie Liebesbeziehungen führen, die von ihren Brüdern nicht gebilligt werden. Väter versuchen in solchen Situationen gemeinhin ihre Autorität geltend zu machen, was ebenfalls tödliche Folgen haben kann, die oben bereits behandelt wurden. Ein Bruder verfügt aber trotz seiner höheren Stellung gegenüber seiner Schwester nicht über die Autorität eines Vaters. Brüder neigen deshalb eher dazu handgreiflich gegen den Geliebten der Schwester vorzugehen. Einige Beispiele hierfür haben wir bereits kennengelernt. Da wäre etwa Valentin, der Bruder Gretchens in Goethes *Faust*, der Faust nachts auf der Straße stellen will. Es kommt zum Zweikampf, den Faust mit der Hilfe Mephistos gewinnt, wobei er Valentin tödlich verwundet. Der Bruder in Lafontaines *Antonie oder Das Klostersgelübde* ist hingegen siegreich. Er tötet den Geliebten der Schwester im Zweikampf, nachdem dieser sie aus dem Kloster entführt und dadurch nach Ansicht des Bruders die Familienehre befleckt hat. Ähnlich liegt der Fall in Gotters *Mariane*. Auch hier tötet der Bruder den Geliebten anscheinend im Zweikampf. Dieser findet allerdings, im Gegensatz zu den beiden vorherigen Beispielen, außerhalb der Bühne statt und der Botenbericht liefert wenige Informationen zum Tathergang. „Sie trafen sich – geriethen aneinander – Waller ist todt, mein Sohn ist als Mörder entsprungen –“<sup>2</sup>, erklärt der Vater lediglich. Beachtenswert ist die Bezeichnung des Sohnes als Mörder. An dieser Stelle

---

<sup>1</sup> In diesen Zahlen sind nur Geschwistern einberechnet, die im Stück tatsächlich auftreten, nicht solche, die lediglich erwähnt werden.

<sup>2</sup> Gotter: *Mariane*. S. 73.

geschieht dies durch den Vater, der selbst an den Ereignissen keineswegs unschuldig ist, noch in Form einer sachlichen Feststellung, die Formulierung „als Mörder“ lässt zudem offen, ob die Tat tatsächlich als Mord anzusehen ist. Bei der Mutter klingt dies kurze Zeit später schon ganz anders. Sie verurteilt sowohl den Vater als auch den Sohn scharf: „Er [der Vater] ist seiner Tochter Mörder – und sein Sohn ist Wallers Mörder! – O, daß man ihn einholte, diesen hoffnungsvollen, diesen angebeteten Sohn! daß man ihn gefesselt vor dem Hauße seines Vaters, seiner Braut, vorüberführte! daß ich das schadenfrohe Gebrülle des Volks hörte! daß sein Vater auf dem Richtplatz stehen und ihn bluten sehen müßte.“<sup>1</sup> Dieser Wutausbruch hält nicht lange an. Ein herbeikommender Geistlicher erinnert sie an ihre Pflicht als Gattin und Mutter und schon bald bereut sie ihre harten Worte. Dennoch ist eine derart scharfe Verurteilung der Tat des Sohnes erstaunlich angesichts des Umstandes, dass es sich nicht um einen vorsätzlichen Mord, sondern um einen Zweikampf zu handeln scheint. Sicherlich trägt der Kontext der Tat zum Urteil der Mutter bei. Wie oben bereits erwähnt, versucht in diesem Stück der Vater seine Tochter zum Klosterleben zu zwingen, um ihre Mitgift zu sparen und seine gesamten Mittel auf die Karriere des Sohnes verwenden zu können.<sup>2</sup> Es ist also auch der Zorn über die Vernachlässigung der Tochter durch den Vater und die eigennützigen Motive des Sohnes, der sich hier Bahn bricht. Aber auch im Stück Lafontaines ist eine scharfe Verurteilung des Sohnes durch die Mutter zu beobachten. Als er sie nach dem Kampf anzusprechen versucht, antwortet sie ihm „[b]itter von der Seite wegblickend“ folgendermaßen: „Du – Du – geh! – denn ich, ich hab es gethan! – – dazu hab ich dich erbeten, Mörder!“<sup>3</sup> Anders als die Mutter im Stück Gotters trägt sie eine Mitschuld an den Ereignissen, denn sie trägt die Verantwortung dafür, dass ihre Tochter ins Kloster gegangen ist. Diese Schuld erkennt die Mutter offenbar an, was sie aber nicht daran hindert ihren Sohn als Mörder zu verurteilen. Auch der Umstand, dass in seinem Fall keine so greifbaren eigennützig Motive vorliegen, ändert daran nichts. Man kann seinen Grundsatz den Ruf der Familie um jeden Preis schützen zu wollen zwar als Ehrsucht und Eitelkeit interpretieren, aber die Motive, die er explizit ausspricht, sind zumindest keine egoistischen. „Bei Gott, ich will nichts, als dich vor dem Nahmen einer Entlaufenen schützen“<sup>4</sup>, sagt er zu seiner Schwester, als er den Degen bereits gezogen hat. Etwas anders liegt der Fall bei Valentin aus Goethes *Faust*, und zwar nicht nur deshalb, weil hier der Bruder selbst getötet wird. Sein Tod spielt in dem Dialog, den der Verwundete mit seiner Schwester und deren Nachbarin führt, kaum eine

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 76/77.

<sup>2</sup> Siehe oben, S. 454.

<sup>3</sup> Lafontaine: Antonie. S. 212.

<sup>4</sup> Ebd., S. 210.

Rolle. Valentin selbst tut ihn mit wenigen Worten ab: „Ich sterbe! das ist bald gesagt / Und bald noch gethan.“<sup>1</sup> Lieber verwendet er seine letzten Augenblicke darauf, den Lebenswandel seiner Schwester zu kritisieren. Der tödliche Zweikampf und die hiermit verbundene Schuld werden also zunächst kaum thematisiert. Allerdings muss Faust nach der Tat fliehen, denn wie Mephisto sagt: „Nun aber fort! Wir müssen gleich verschwinden: / Denn schon entsteht ein mörderlich Geschrey. / Ich weiß mich trefflich mit der Polizey, / Doch mit dem Blutbann schlecht mich abzufinden.“<sup>2</sup> Diese Bemerkung legt nahe, dass Faust im Fall seiner Ergreifung damit rechnen müsste, als Mörder hingerichtet zu werden. In der letzten Szene des Stückes schließlich spricht Gretchen noch einige Verse zu Faust, die man als Vorwurf für den Tod des Bruders deuten kann: „Deine liebe Hand! – Ach aber sie ist feucht! / Wische sie ab! Wie mich däucht / Ist Blut dran. / Ach Gott! was hast du gethan! / Stecke den Degen ein, / Ich bitte dich drum!“<sup>3</sup> Dass die Aggression in diesem Fall wie auch in den beiden anderen in erster Linie vom Bruder ausgeht, scheint dabei keine Rolle zu spielen. Zusammengefasst kann man festhalten: Von Schwestern geht in den untersuchten Stücken im Allgemeinen keine Aggression aus. Sie bzw. ihre Beziehungen können aber Gewalttaten motivieren, wenn ein Bruder sich durch sie verpflichtet fühlt die Familienehre zu verteidigen. Kommt es zu einem tödlichen Gefecht zwischen dem Bruder und dem Geliebten einer weiblichen Figur, so gilt der Überlebende als Mörder, unabhängig davon, von wem die Aggression ursprünglich ausgeht. Bemerkenswert ist dabei, dass es sich nicht um eine bloße juristische, sondern um eine moralische Verurteilung der Figuren handelt, die desto mehr Gewicht hat, als sie von Figuren ausgesprochen wird, die ihnen besonders nahestehen. In keinem der behandelten Fälle gibt es einen Hinweis darauf, dass der Tod des Kontrahenten geplant oder beabsichtigt ist und in jedem Fall wird dem vermeintlichen Opfer die Möglichkeit gegeben sich zur Wehr zu setzen. All dies mag die Figuren nicht von jeglicher moralischen Schuld befreien, aber wenn wir diese Tat mit all den anderen Gewaltverbrechen vergleichen, die im Laufe der vorliegenden Arbeit bereits behandelt wurden, so scheint es doch ein wenig überraschend, dass ausgerechnet sie eine so scharfe Verurteilung selbst durch nahestehende Figuren erfährt. Hier zeigt sich etwas, das man bis zu einem gewissen Grad vielleicht auch auf die Fälle vermeintlicher Elternmorde übertragen kann: Die Schuld einer Dramenfigur hängt weniger von ihren Taten und Motiven als von den dramaturgischen Absichten des Dichters ab. Man kann nicht davon ausgehen, dass in den Stücken eine reflektierte oder gar faire moralische Beurteilung der Figuren angestrebt wird. Die Taten

---

<sup>1</sup> Goethe: Faust. S. 249.

<sup>2</sup> Ebd., S. 248.

<sup>3</sup> Ebd., S. 303.

erfüllen den dramaturgischen Zweck eine tragische Wendung zum Schlechteren herbeizuführen oder diese zu unterstützen. Die mit der Tat verbundene Schuld hervorzuheben bedeutet im Grunde nichts anderes, als ihr tragisches Potential auszunutzen. Soll die Katastrophe konsequent und umfassend durchgeführt werden, so muss das Stück nicht nur für das Opfer, sondern auch für den Täter katastrophal enden und eben hierfür sorgt seine Schuld. In Goethes *Faust* mag dies weniger greifbar sein, da der Tod des Bruders hier vergleichsweise knapp behandelt wird und die Schuld des Mordes bei einer Figur, die bereits mit dem Teufel im Bunde steht, nicht so sehr ins Gewicht fallen dürfte wie bei zuvor unbescholtenen Figuren, aber auch hier hat der Mord weitreichende Folgen, die durch die Notwendigkeit der Flucht schon in der Todesszene des Bruders angedeutet sind. Die Brüder in den Stücken Götters und Lafontaines hingegen blieben von der Katastrophe weitgehend verschont, würde ihre Tat entschuldigt werden. So jedoch haben sie mit ihrem schlechten Gewissen und den Vorwürfen durch ihre engsten Verwandten zu kämpfen. Bei Götter kommt noch die juristische Verfolgung und die Andeutung einer möglicherweise drohenden Hinrichtung hinzu.

#### 6.3.1.8. Inzest

Es gibt noch einen anderen Fall, in dem die Liebesbeziehung der Schwester tödliche Folgen haben kann, nämlich dann, wenn der Bruder selbst der Geliebte ist. Der Inzest zwischen Bruder und Schwester ist in den Stücken des untersuchten Zeitraums bei Weitem die häufigste Inzestform. Tatsächlich ist er sogar nahezu die einzige. Der Inzest zwischen Mutter und Sohn ist zumindest noch durch Bearbeitungen des Ödipusstoffes vertreten. Inzestbeziehungen zwischen Vater und Tochter gibt es nicht und homosexuelle Inzestbeziehungen treten in der untersuchten Stichprobe nicht einmal in Andeutungen auf. Inzestuöse Beziehungen zwischen Bruder und Schwester sind hingegen keine Seltenheit, den betreffenden Figuren ist aber in allen Fällen zunächst unbewusst, dass sie miteinander verwandt sind. Einige dieser Fälle haben wir bereits kennengelernt, z.B. Kotzebues *Adelheid von Wulfingen*. In diesem Stück ist die Inzestbeziehung besonders folgenreich, denn Bruder und Schwester haben bereits zwei Söhne miteinander, bevor ihnen ihre Verwandtschaft bewusst wird. Dies endet, wie gesagt, damit, dass Adelheid in dem religiösen Glauben an die Sündhaftigkeit der Beziehung und der aus ihr entsprungenen Kinder beide Söhne ermordet und selbst dem Wahnsinn verfällt. Dieser Fall hebt sich von anderen dadurch ab, dass die Sündhaftigkeit der Inzestbeziehung in Frage gestellt wird. „Gott laß dieses Opfer abergläubischer Raserey das letzte seyn! und nimm diese unschuldigen Seelen unter deinen Engeln auf!“<sup>1</sup>, lauten die letzten Worte des Stückes. Dass

---

<sup>1</sup> Kotzebue: *Adelheid von Wulfingen*. S. 527.

Inzest eine Sünde sei, wird dabei nicht explizit bestritten, aber doch die Schlussfolgerungen, die aus dieser Beurteilung gezogen werden, kritisiert. An anderer Stelle ist von „Vorurtheile[n]“ die Rede, die „in der Brust eines Weibes um so fester wurzeln, je minder Bekanntschaft mit der Welt, und den Dingen außer ihrem Wirkungskreiß, das Unkraut auszujäten vermogten.“<sup>1</sup> Eine derart klare Kritik an vorherrschenden Moralvorstellungen in Bezug auf Inzest findet man in keinem anderen der untersuchten Stücke. Hierzu sollte erwähnt werden, das August von Kotzebue, der in späteren Zeiten als das Musterbeispiel eines Trivialdramatikers und Produzenten literarischer Massenware gilt, in seinen frühen Werken mehr als einmal progressive aufklärerische Ansichten vertritt. So wendet er sich unter anderem gegen Rassismus (*Bruder Moritz, der Sonderling*) und Sklaverei (*Die Negersklaven*) mit einer Entschiedenheit, die man bei kaum einem anderen Autor des untersuchten Zeitraums findet.

In anderen Stücken ist die Verwendung des Inzestmotivs nicht mit aufklärerischen Tendenzen verbunden. In Schillers *Die Braut von Messina* geraten zwei Brüder wegen einer Frau in Streit, die sich später als ihre Schwester entpuppt. Dies wird jedoch erst aufgeklärt, als einer den anderen bereits aus Eifersucht ermordet hat. Der Täter begeht Selbstmord, nachdem er die Wahrheit erfährt. Bis zum tatsächlichen Inzest kommt es hier nicht. Dies gilt auch für die Schicksalsdramen *Die Ahnfrau* von Grillparzer und *William Ratcliff* von Heinrich Heine. Im Stück Heines wird dabei lediglich implizit die Möglichkeit angedeutet, dass es sich bei William und Maria um Bruder und Schwester handeln könnte. In diesen beiden Stücken kann man dem inzestuösen Verhältnis schwerlich einen kausalen Zusammenhang mit den Todesfällen unterstellen, als Ursache erscheinen vielmehr deutlich weiter in der Vergangenheit liegende Verbrechen. Der Zusammenhang zwischen Inzest und Tod ist hier allenfalls ein korrelativer. In Müllners *Der neun und zwanzigste Februar*, ebenfalls ein Schicksalsdrama, liegt hingegen ein ähnlicher Fall vor wie in *Adelheid von Wulfingen*, nur ist Müllners Stück frei von jeglichen aufklärerischen Tendenzen. Was also bei Kotzebue über zwanzig Jahre zuvor als Aberglaube und Vorurteil, das es „auszujäten“ gilt, bewertet wird, erscheint bei Müllner als reine, göttliche Wahrheit: „Nicht die Menschengesetz bricht / Ueber Eurem Bund den Stab; / Sie bestraft den Irrthum nicht. / Aber Gottes Stimme spricht / Laut aus Eures Vaters Grab.“<sup>2</sup> Der besagte Vater hat in der Vorgeschichte des Stückes ein uneheliches Kind gezeugt und andernorts im Verborgenen aufwachsen lassen. Später heiraten seine beiden Kinder ohne sein Wissen. Als sie ihm diese Nachricht überbringen, tötet ihn

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 507.

<sup>2</sup> Müllner: *Der neun und zwanzigste Februar*. S. 51/52. Hervorhebungen im Original.

offenbar der Schock. Dies wäre demnach das erste Todesopfer im Stück, das der Inzest fordert. Der Vater kann seine Kinder nicht mehr über ihre Verwandtschaft aufklären, sodass sie weiterhin ein Paar bleiben und schließlich zwei gemeinsame Kinder haben, einen Sohn und eine Tochter. Die Tochter stirbt ebenfalls noch in der Vorgeschichte, sie bricht beim Spielen auf dem Eis ein und ertrinkt. Selbst dieser Todesfall wird als Folge des Inzests gewertet: „Beide, gleich dem Vater, Sünder /Giebt die Frucht des Ehebruchs / Euch blutschänderische Kinder! / [...] Eins, zum Zeichen seines Fluchs, / Hat der Himmel Euch genommen.“<sup>1</sup> Der dritte Todesfall schließlich findet innerhalb der Handlung des Stückes statt. Nachdem das Paar von einem aus dem Ausland zurückgekehrten Onkel das Geheimnis erfahren hat und sich nun trennen soll, will zunächst der Mann Selbstmord begehen, wird aber von seinem Sohn daran gehindert. Er bittet seinen Vater darum, stattdessen ihn zu töten. Dabei äußert er den Wunsch mit seiner Schwester im Jenseits wiedervereint zu sein und deutet ein inzestuöses Verhältnis zu ihr an, indem er sie als seine Braut bezeichnet.<sup>2</sup> Nachdem er weitere Argumente angeführt und sich zudem auf eine Vorahnung berufen hat, gewährt der Vater ihm schließlich seinen Willen und ersticht ihn. Er stirbt mit einer Vorahnung des Himmels. Seine letzten Worte, die er zu seinen Eltern spricht, sind: „Fliegt – mir nach!“<sup>3</sup> Der Vater und seine Frau bzw. Schwester überleben zwar die Handlung des Stückes, ihr baldiger Tod wird aber am Ende angedeutet. Der Mann spricht von seiner Hinrichtung, die Frau sagt vorher, dass ihr Tod daraufhin folgen wird: „Wenn dein Haupt zu meinen Füßen / Rollt, wie ich's im Traume sah; / Dann ist mein Erlöser nah, / Und mein Auge wird sich schließen!“<sup>4</sup> Schließlich zieht der Onkel das Fazit des Stückes: „Ihr verließt den Herrn; er Euch, / Wer mit ihm nicht wandelt, sinket! / Nimmer fehlt der Rache Streich. / Doch an Huld auch ist er reich, / Der die Kindlein zu sich winket.“<sup>5</sup> Vergleicht man dies mit den oben zitierten Schlussworten aus dem Stück Kotzebues, fallen neben allen Unterschieden auch Gemeinsamkeiten auf. Was bei Kotzebue als Aberglaube gilt, ist bei Müllner die Strafe Gottes, doch auf diese Bewertung der Geschehnisse folgt in beiden Fällen eine kurze Erwähnung der Kinder, bevor der Vorhang fällt. Bei Müllner bleibt diese eher unbestimmt, da nur unspezifisch von „Kindlein“ die Rede ist. Nimmt man zu diesem Schlusssatz aber die Vorahnungen des Sohnes kurz vor seinem Tod hinzu, so kann man festhalten, dass in diesem Stück der Eindruck vermittelt wird, als wäre den toten Kindern des Paares die Aufnahme in

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 52/53. Hervorhebungen im Original.

<sup>2</sup> Ebd., S. 59.

<sup>3</sup> Ebd., S. 63.

<sup>4</sup> Ebd., S. 64.

<sup>5</sup> Ebd.

den Himmel gewiss. Bei Kotzebue hingegen wird dies lediglich als Bitte formuliert: „[...] nimm diese unschuldigen Seelen unter deinen Engeln auf!“ Dabei wird aber immerhin die Unschuld der Kinder, die zuvor im Monolog der Mutter in Frage stand, festgestellt. Die beiden Dramatiker scheinen sich also zumindest darin einig zu sein, dass die der Inzestbeziehung entsprungenen Kinder im Jenseits nicht für die vermeintliche Sünde ihrer Eltern büßen müssen.

Einigkeit scheint aber auch darin zu bestehen, dass für diese Kinder im Diesseits kein Platz ist. Dies lässt sich nicht nur daraus, dass in beiden Stücken beide Kinder sterben, sondern auch aus verschiedenen Stellen im Dialog schließen. Die hierfür angeführten Gründe sind wiederum sehr unterschiedlich. Adelheid stellt in ihrem Monolog ausführlich die Ablehnung durch die Gesellschaft dar, mit der ihre Kinder ihr ganzes Leben hindurch zu kämpfen hätten. Ob sie die Lage dabei realistisch einschätzt, kann man angesichts ihrer geistigen Verwirrung bezweifeln, aber ganz aus der Luft gegriffen sind ihre Befürchtungen nicht, denn die Familie hat tatsächlich mit dem Kirchenbann zu rechnen. Auch von anderer Seite wird der Ernst der Lage bestätigt. Adelheids Ehemann und Bruder etwa spricht gegenüber dem Vater davon, dass er bereit ist „mit eigner Hand Weib und Kind zu durchbohren und dann mich selbst unter den Trümmern dieser Burg zu begraben.“<sup>1</sup> Dies allerdings soll nur im schlimmsten Fall gelten, die beiden Männer sehen zu diesem Zeitpunkt noch Chancen die Katastrophe abzuwenden. Wie hoch auch immer die Gefahr einzuschätzen ist, deutlich wird jedenfalls, dass diese Gefahr von der Gesellschaft ausgeht und nur deshalb besteht, weil das Geheimnis des Inzest bekannt zu werden droht. Es ist eben nicht nur der Aberglaube Adelheids, sondern der der gesamten Gesellschaft, der die Katastrophe herbeiführt. Nicht umsonst lautet der Untertitel des Stückes „Ein Denkmal der Barbarey des 13. Jahrhunderts“.

Im Stück Müllners hingegen besteht die Möglichkeit den Inzest geheim zu halten. Der Onkel ist der Einzige, der die wahren Familienverhältnisse kennt, und er gelobt Verschwiegenheit für den Fall, dass das Paar sich trennt. Die potentiellen Reaktionen der Gesellschaft auf den Inzestfall werden nicht weiter thematisiert, sie sind bei der Ermordung des Sohnes kein relevanter Faktor. Ausschlaggebend ist vielmehr die Todessehnsucht des Sohnes, die sich das Stück hindurch immer wieder auf verschiedene Arten äußert. So ist es eine seiner Lieblingsbeschäftigungen, mit Schlittschuhen auf dem Eis zu laufen, ungeachtet der Art und Weise, auf die seine Schwester ums Leben gekommen ist. Als diskutiert wird, ob er beim Vater bleiben oder mit der Mutter fortgehen soll, falls das Paar sich trennt, sagt er zur Mutter: „Seit ich weiß mich zu besinnen, / Treibt es immer mich von hinnen, / Und drum folgt' ich

---

<sup>1</sup> Kotzebue: Adelheid von Wulfingen. S. 505.

willig dir. / Doch – es treibt mich nicht ins Weite! / Aufwärts – aufwärts zieht's in mir [...] / Darum, mein' ich, zieht's mich immer / Aus dem engen, finstern Zimmer / Dorthin, wo die Sterne sind! / Darum muß – ein wildes Kind – / Ich hinaus in's Freie toben, / Weil ich auf nicht kann, nach oben!“<sup>1</sup> Dieser letzte Satz ist bedeutsam im Hinblick auf das Argument, mit dem er seinen Vater letztlich vom Mord an ihm überzeugt: „Soll Emil, der wilde, immer / Größer werden, immer schlimmer? [...] / Ende deines Kindes Noth, / Weil es klein noch ist, und gut!“<sup>2</sup> Vertraut man seinen Aussagen, so hat der Sohn also eine angeborene Sehnsucht nach dem Jenseits, die ihn dazu bringt sich „wild“ und damit potentiell zerstörerisch und sündhaft zu verhalten, solange er gezwungen ist im Diesseits zu verweilen. Sein Tod ist deshalb seiner eigenen Ansicht nach sowohl für ihn selbst als auch für die Gesellschaft das Beste. Woher diese Sehnsucht nach dem Jenseits stammt, wird im Stück nicht explizit gesagt. In Verbindung mit den Träumen und Vorahnungen des Sohnes und der Mutter entsteht jedoch der Eindruck, dass der Tod durch höhere Mächte vorherbestimmt ist, und die Deutung der Ereignisse durch den Onkel legt wiederum nahe, dass es sich dabei um göttliche Mächte handelt. Der Drang nach oben, den der Sohn verspürt, wäre demnach nichts anderes als ein Ausdruck des Willens Gottes, nach dem die aus dem Inzest entstandenen Kinder nicht am Leben bleiben dürfen.

Zusammengefasst lässt sich also feststellen, dass ein inzestuöses Verhältnis zwischen Bruder und Schwester mindestens für die aus diesem Verhältnis entsprungenen Kinder tödliche Folgen zu haben scheint. Angesichts lediglich zweier beobachteter Fälle ist diese Schlussfolgerung zugegebenermaßen statistisch schwach belegt, aber man kann dennoch festhalten, dass in diesen beiden Fällen deutlich dargelegt wird, dass für die betreffenden Kinder auf der Welt kein Platz ist. Die Überlebenschancen der an der inzestuösen Beziehung beteiligten Erwachsenen scheinen ebenfalls nicht hoch zu sein. In *Die Ahnfrau* und *William Ratcliff* sterben jeweils beide Figuren, in *Die Braut von Messina* die beiden Brüder, während die Schwester überlebt. In den beiden Stücken, in denen es tatsächlich zum Inzest kommt, stirbt zwar keine einzige der beteiligten Figuren innerhalb der Handlung, der Tod des Paares in *Der neun und zwanzigste Februar* ist aber absehbar. In *Adelheid von Wulfingen* ist unklar, was mit dem Paar weiter geschehen wird. Wir wissen jedoch, dass Adelheid am Ende ihren Verstand verliert, und auch ihr Mann befindet sich in einem schlechten Zustand, wie eine Regieanweisung festhält: „Er bebt zurück bis an den nächsten Pfeiler, an welchen er sich kraftlos lehnt. Sein ganzer Körper zittert, sein Gesicht ist fürchterlich verzogen, sein Blick

---

<sup>1</sup> Müllner: *Der neun und zwanzigste Februar*. S. 56/57.

<sup>2</sup> Ebd., S. 61.



starr auf die Leichen geheftet, keine Thräne bricht hervor“<sup>1</sup>. Kotzebue mag darauf verzichten haben seine erwachsenen Figuren innerhalb der Handlung sterben zu lassen, aber die Katastrophe, mit der das Stück endet, wirkt deshalb nicht geringer.

### 6.3.2. Liebende

Es wurde oben bereits festgestellt, dass es tödliche Folgen haben kann, wenn die Eltern den Liebesbeziehungen ihrer Kinder im Weg stehen. Dies gilt aber nur für tragische Stücke. Auch in anderen Genres reden die betreffenden Figuren zwar gern davon lieber zu sterben, als von dem oder der Geliebten zu lassen, wie z.B. in Prätzels Lustspiel *Der vierzigste Geburtstag*: „Vater, eh’ die Stunde / Von Thurm erklingt, wo dies verhaßte Band / Sich knüpfen soll, ihr hört’s, mit Hand und Munde / Gelob ich’s Euch! trägt man von diesem Haus, / Wo Gram und Kummer mich getödtet haben, / Zum Fliederstrauch des Kirchhofs mich hinaus, / Um zu der Mutter dort mich zu begraben!“<sup>2</sup> In Erfüllung gehen solch düstere Vorhersagen aber selten. Es handelt sich hierbei eher um Versuche die Eltern mit rhetorischen Mitteln umzustimmen, als um ernstgemeinte Pläne. Es gibt jedoch auch außerhalb von Tragödie und Trauerspielen Fälle, in denen Figuren versuchen in die Tat umzusetzen, was sie angekündigt haben, wie etwa Fritz in Bretzners Lustspiel *Karl und Sophie oder Die Physiognomie*: „Fort soll ich? fort von Julgen? – Ha grausamer Vater! – Mich trennen, von Julgen trennen? [...] Eher soll mein Blut fließen – eher will ich sterben! – Was ist’s denn nun sterben? Hamlet sagt: sterben, schlafen – O so will ich auch schlafen, so will ich auch sterben.“<sup>3</sup> Fritz zögert daraufhin nicht lange, sondern besorgt sich eine Pistole. „So hab ich dich endlich? – Willkommen, willkommen! (er küßt die Pistole.) Ha! sollt ich mir so begegnen lassen, wie dem kleinsten Schulknaben? und sollt’s dulden? – Nein nein! ich kann auch sterben wie Werther, kann auch leiden für Julgen.“<sup>4</sup> Nach einem mehrseitigen Dialog mit seiner Geliebten, in dem er sie in seine Pläne einweicht und sie ihn von seinem Vorhaben abhalten will, hält er sich die Waffe an den Kopf, woraufhin ein Schuss ertönt und er niedersinkt. Die Pistole ist jedoch nicht geladen, der Schuss, den man hört, wurde lediglich von einem Diener hinter der Szene abgefeuert, um Fritz zu erschrecken. Kaum geht dieser zu Boden, stürzt sein Vater hervor und stellt ihn in einem langen Monolog, der nur von kurzen Ausrufen unterbrochen wird, zur Rede: „Nun junger Herr? War’s vorbey? Ist der Roman zu Ende? [...] Wie soll ich mit dir reden? Bist du mein Sohn? – – Nimmer, nimmer! ein tollkühner rasender Bube, ein ungehorsamer,

---

<sup>1</sup> Kotzebue: *Adelheid von Wulfingen*. S. 526.

<sup>2</sup> Prätzel: *Der vierzigste Geburtstag*. S. 129.

<sup>3</sup> Bretzner: *Karl und Sophie*. S. 66.

<sup>4</sup> Ebd., S. 68/69.

undankbarer Bösewicht; ein Selbstmörder [...] Was für eine rasche blutige That wolltest du wagen? Hast du's überlegt? kannst du's überlegen? Hast du hintergeschaut hinter den geheimnißvollen Vorhang, der Leben und Tod scheidet? gesehen was nach diesem Leben sein wird? – Ach daß du nur ein Mann wärest, daß ich nur mit dir reden könnte als ein Mann; und doch sündigtest du wie ein Mann!“<sup>1</sup> Hierzu muss erwähnt werden, dass Fritz gerade einmal dreizehn Jahre alt ist, bei seinem geliebten Julchen handelt es sich um eine Zehnjährige, die in dem Gespräch mit ihm vor seinem Selbstmordversuch kaum zu verstehen scheint, wovon er redet. Seine Anspielungen auf Hamlet und Werther lassen seine Handlungen zusätzlich wie die Taten eines unreifen Kindes erscheinen, das durch die falsche Lektüre seinen Sinn für die Wirklichkeit verloren hat. Die Szene hat dennoch wenig Lächerliches an sich, vor allem der Dialogtext des Vaters stellt in deutlichen Worten dar, dass es sich hier nicht um eine harmlose kindische Dummheit handelt, sondern um eine schwerwiegende Tat, die fatale Folgen hätte haben können. Die Schuld für das Verhalten des Kindes wird dabei der zeitgenössischen literarischen Mode sowie der Mode der Empfindsamkeit überhaupt gegeben, was beispielsweise deutlich wird, als der Vater der Mutter kurz nach dem Selbstmordversuch die Fehler ihrer Erziehung vorwirft: „Sehn Sie nun bald die Folgen? [...] O Müttergen, Müttergen! – Eine herrliche Geschichte, neu und empfindsam! – Bey meiner Seele, Madam, das haben Sie zu verantworten, wenn der Junge verderbt ist; Sie, Sie!“<sup>2</sup> Texten wie Goethes *Werther* wird implizit das Potential zugesprochen der Jugend den Sinn für die Realität des Todes zu rauben. Wie diese Realität konkret aussieht, weiß das Stück aber nicht zu sagen, den falschen Vorstellungen, die der Sohn aus der belletristischen Literatur gewonnen hat, hat der Vater lediglich Zweifel und Ungewissheit entgegenzusetzen. Schon diese Zweifel sind aber sehr ungewöhnlich für die dramatische Literatur des untersuchten Zeitraums, auch wenn sie im Stück so vage formuliert werden, dass man sie nicht zwingend als Zweifel an den üblichen christlichen Vorstellungen vom Leben nach dem Tod verstehen muss. Dramenfiguren sind sich normalerweise sehr sicher darüber, was sie im Jenseits erwartet, oder aber die Frage wird im Stück erst gar nicht thematisiert.<sup>3</sup> Bretzner bricht hier mit dieser Norm zum Zweck der Kritik an der literarischen Mode seiner Zeit. Dabei stehen allerdings nicht die dort vermittelten Jenseitsvorstellungen im Vordergrund, Zentrum der Vorwürfe des Vaters an seinen Sohn ist vielmehr dessen leichtfertiger Umgang mit seinem Leben. Die Zweifel am Jenseits sind dabei lediglich ein Argument, um dem Sohn seinen Fehler begreiflich zu

---

<sup>1</sup> S. 72-74.

<sup>2</sup> Ebd., S. 72.

<sup>3</sup> Jene Braut in Immermanns *Andreas Hofer*, die auf dem Schlachtfeld nach den Einzelteilen ihres Verlobten sucht, stellt zwar mit deutlichen Worten die Existenz Gottes in Frage, sie spricht jedoch im Wahn. Zudem scheint sie sich von den Umstehenden schnell wieder vom Gegenteil überzeugen zu lassen. Vgl. oben, S. 199.

machen. Was Bretzner anderen Autoren damit implizit vorwirft, ist, dass deren Hauptfiguren allzu gerne bereit sind den Tod in Kauf zu nehmen und damit ein schlechtes Beispiel für die Jugend liefern.

Eine so offene Kritik wie hier lässt sich zwar nur selten beobachten, aber es ist dennoch festzustellen, dass Figuren, die nach dem Vorbild eines Werther zu handeln bereit sind, zumindest im Genre des Lustspiels einen schweren Stand haben. Eine ähnliche Szene wie bei Bretzner findet sich in Falsens *Allzuviel an einem Tage*. Hier will der Sohn Selbstmord begehen, weil er glaubt, seine Geliebte wäre ertrunken. Nachdem er die Nachricht hiervon erhalten hat, ist er schnell bereit zur Tat zu schreiten: „Die Pistole ergriffen, einen Schuß gethan; so ist die Tragödie geendigt.“<sup>1</sup> Es wird zwar nicht explizit ausgesprochen, aber dass die Figur von einer Tragödie spricht, deutet zumindest an, dass auch hier ein schädlicher Einfluss der Medien vorliegen könnte, in diesem Fall des Theaters bzw. der dramatischen Literatur. Der Vater greift die Metapher jedenfalls in dem darauf folgenden Dialog bereitwillig auf:

„Vater. Verachtungswürdig! – So endiget die leichtsinnige Jugend ihre Vergehungen.

Sohn. Muß fort, habe keine Zeit zu warten. Lebt wohl!

Vater. So kurz? – so abgebrochen? – wie man zu einem Schauspiele hineilt, wenn die Stunde der Vorstellung schlägt. – Glaubst du denn, daß man ebenso kaltblütig dem Tode entgegen gehen kann?

Sohn. (frech.) Und warum nicht?

Vater. Bey einem Gange nach dem Schauspielhause erwarbest du Vergnügen; was kannst du aber nach einem Tode erwarten, der ein lasterhaftes Leben endiget?

Sohn. (unschlüssig.) Es wird sich zeigen.

Vater. So kalt geantwortet! Darffst du alle Gesetze des Landesherrn übertreten, und ihm dennoch dreist unter die Augen gehen?

Sohn. Nein, Vater: er würde mich strafen.

Vater. Befürchtest du denn nichts, wenn du deinen Schöpfer beleidigst, der erhabener ist, und größere Gewalt hat, zu strafen?

Sohn. (Die Pistole fällt ihm aus der Hand.) Sie haben Recht, Vater.“<sup>2</sup>

Bereits einige Seiten zuvor hat der Vater seinem Sohn vorgeworfen: „Daß du tanzest, die Komödien besuchst, und dergleichen; dadurch hast du weder deinem Vaterlande, noch deinem Nebenmenschen den geringsten Nutzen gebracht.“<sup>3</sup> Die Schuld für den

---

<sup>1</sup> Falsen: *Allzuviel an einem Tage*. S. 23.

<sup>2</sup> Ebd., S. 23/24.

<sup>3</sup> Ebd., S. 17.

Selbstmordversuch wird nicht direkt beim Theater gesucht, aber es entsteht doch der Eindruck, dass der Sohn verlernt hat das Leben und auch den eigenen Tod mit dem gebührenden Ernst zu betrachten und dass dies möglicherweise mit einer Vorliebe für das Theater zusammenhängt. Jedenfalls stellt der zitierte Dialog beides nebeneinander.

Ein weiteres Beispiel ist Zieglers *Die vier Temperamente*. Hier versucht sich der melancholische Sieborn aus, wie er glaubt, unerwidelter Liebe zu erschießen, scheitert dabei aber ebenso wie Fritz an der Umsicht eines Dieners, der die Waffe, die er für ihn vorbereiten sollte, absichtlich nicht richtig geladen hat: „Er ist nicht todt, nur versengt und verbrannt. Und das habe ich gemacht. Ich that nicht, was er wollte, wenig Pulver, kein Blei.“ Eine andere Figur fügt noch hinzu. „Er hat auch die Pistole schief gehalten. (froh.) Der stirbt an dem Schuß nicht.“<sup>1</sup> Das Urteil fällt in Sieborns Fall deutlich milder aus als bei Fritz. „Dummer Spas“, nennt eine Figur seine Tat, doch bedient sich diese so häufig dieser Worte, dass sie wenig Bedeutung haben. Ansonsten überwiegt die Erleichterung über den glimpflichen Ausgang und in dieser Stimmung offenbart Sieborns Angebetete ihm sogar, dass seine Gefühle keineswegs unerwidert sind, sodass es zu einem glücklichen Ende kommt. Man kann dem Selbstmordversuch in diesem Fall also sogar positive Folgen zuschreiben. Dies ändert aber nichts an dem Umstand, dass Sieborn übereilt und unter völliger Verkennung der Tatsachen versucht sich das Leben zu nehmen, was im Stück als eine Folge seines geradezu krankhaft melancholischen Temperaments dargestellt wird. Die positiven Folgen führen also keineswegs zu einer positiven Bewertung seiner Tat. Nicht umsonst versucht seine Braut im Nachfolgestück *Vierzehn Tage nach dem Schusse* ihm seinen ständigen Trübsinn auszutreiben. Auch hier wird übrigens wieder der falschen Lektüre eine Mitschuld gegeben, philosophische Literatur wie Kant, Leibnitz und Spinoza sollen in diesem Fall dazu beigetragen haben, dass Sieborn in Grübeleien versinkt anstatt das Leben zu genießen. Die Kritik an den entsprechenden Werken fällt in diesem Fall aber weniger kategorisch aus. Es wird nicht der Eindruck vermittelt, dass sie generell einen schlechten Einfluss ausüben, sondern lediglich, dass sie dieser einen Figur nicht guttun.<sup>2</sup>

Die Figur Sieborns ist der einer tragischen Hauptfigur durchaus ähnlich: Sein Charakter sowie einige ungünstige äußere Umstände führen zu einer Verblendung, in der er eine Tat begeht, die beinahe zu einer tragischen Katastrophe führt. Betrachtet man aber die dramaturgische Funktion des Selbstmordes bzw. Selbstmordversuchs, ergibt sich ein wichtiger Unterschied. In den tragischen Stücken des untersuchten Zeitraums ist der Selbstmord in der Regel die

---

<sup>1</sup> Ziegler: *Die vier Temperamente*. S. 117.

<sup>2</sup> Siehe ebd., S. 149/150.

Konsequenz, die die Figuren aus ihren Fehlern ziehen, im Stück Zieglers ist der Selbstmordversuch selbst der Fehler. Dieser Selbstmordversuch ist deshalb mit einer impliziten negativen Wertung verbunden, die sich in tragischen Stücken im Allgemeinen nicht findet. Insgesamt ist in komischen Stücken eine vergleichsweise kritische Haltung zum Selbstmord aus Liebe, wenn nicht gar zum Selbstmord überhaupt zu beobachten.<sup>1</sup> Selbstmord wird in solchen Stücken aber so selten ausführlich thematisiert, dass es schwierig ist aus den wenigen beobachteten Fällen auf eine allgemeine Norm zu schließen.

In tragischen Stücken hingegen ist der Selbstmord aus Liebe verbreitet, wobei es aber vergleichsweise selten ist, dass Figuren auf Grund des Widerstandes der Eltern oder anderer Figuren Selbstmord begehen. Am häufigsten tritt der Fall ein, dass der eine Teil des Liebespaares stirbt und der andere ihm dann durch Selbstmord ins Jenseits folgen will. Bei großzügiger Auslegung begehen in den Trauerspielen und Tragödien der Stichprobe in ca. 30 Fällen Figuren Selbstmord aus Liebe. In lediglich drei Fällen, Gotters *Mariane*, Heines *Almansor* sowie bei den Kindern des Protagonisten und Antagonisten in Zahlhas *Thassilo*, wird der Selbstmord nur aufgrund des Widerstands der Eltern bzw. des sozialen Umfelds begangen, ohne dass zuvor einer der beiden Liebenden zu Tode kommt, wobei in Marianes Fall nicht ganz klar ist, ob ihre Tat eher aus ihrer Liebe zu Waller oder aus ihrer Abneigung gegen das Kloster entspringt, in dem sie nach dem Willen ihres Vaters ihr Leben verbringen soll. Eventuell könnte man noch Ferdinand aus Schillers *Kabale und Liebe* in diese Gruppe rechnen, der allerdings nicht deshalb seine Geliebte und sich selbst ermordet, weil er den Widerstand seines Vaters für unüberwindlich hält, sondern weil er sich von Luise betrogen glaubt. Demgegenüber ist in ca. 15 Fällen der Tod der oder des Geliebten der Grund für die Tat, wobei allerdings in mindestens sechs dieser Fälle die Eltern eine Mitschuld am ersten Todesfall tragen. Drei Figuren aus den insgesamt 30 Fällen, nämlich Karl aus Starkes *Die traurige Hochzeitfeier*, Julius in Schenks *Henriette von England* sowie Camilla aus Reinbolds *Das Opfer*, begehen Selbstmord, weil sie von der Figur, die sie lieben, zurückgewiesen werden bzw. diese Figur sich für jemand anderen entscheidet. In Camillas Fall kann der Selbstmord allerdings auch als Resultat ihres schlechten Gewissens angesehen werden, da sie zunächst versucht ihre Konkurrentin zu vergiften, das Gift aber im letzten Moment selbst trinkt. In den übrigen Fällen sind entweder die Ursachen noch komplexer oder aber so einzigartig, dass sie sich keiner Gruppe zuordnen lassen. Dies gilt unter anderem für die beiden Brüder in Müllners *Die Albaneserin*, die sich beide in dieselbe Frau verlieben und

---

<sup>1</sup> Letzteres hat sich beispielsweise oben im Kapitel *Sprechakte* bereits bei Stücken gezeigt, die typische Selbstmorde, wie sie in tragischen Stücken auftreten, parodieren. Siehe oben, S. 187.

Selbstmord begehen, um dem anderen nicht im Weg zu sein, für die Titelfigur in der ersten Fassung von Brandes *Otilie*, die zuerst ihren untreuen Ehemann und anschließend sich selbst ersticht, oder Cadige in Rathlefs *Die Mohrinn zu Hamburg*, die sich umbringt, weil sie sich nicht zwischen zwei Liebhabern entscheiden kann und dafür als besonders feinfühlig dargestellt wird.

Frauen und Männer begehen in etwa gleich oft Selbstmord aus Liebe, was insofern bemerkenswert ist, als bei Frauen der Selbstmord in einigen Fällen durch einen Tod aus psychischem Schmerz ersetzt wird, wie oben im Abschnitt *Tod aus psychischem Schmerz* des Kapitels *Todeszeichen* bereits eingehend behandelt wurde.<sup>1</sup> Zählt man diese Fälle hinzu, ergibt sich also doch ein Übergewicht auf Seiten der Frauen. Man könnte die Ursache hierfür darin vermuten, dass die männlichen Figuren ihren Schmerz besser ertragen, aber wenigstens dies in dem einen oder anderen Fall so erscheinen mag, ist dies allenfalls ein Teil der Erklärung. Männliche Figuren haben tendenziell einen größeren Handlungsspielraum als weibliche. Wenn die Geliebte stirbt, so kann der Mann damit auf verschiedene Weise umgehen. Er kann sich beispielsweise auf seine gesellschaftlichen Pflichten besinnen, wie Albrecht dies in Toerrings *Agnes Bernauerinn* tut, er kann den Tod in der Schlacht suchen, wie Gedemin es in Kotzebues *Heinrich Reuß von Plauen* erfolglos versucht und dadurch zu einem Kriegshelden wird, oder er kann Rache üben, wie es beispielsweise in Schikaneders *Der Grandprofos*, in der *Carmelia Ronardo* von Johann Georg Schwarz oder in dem anonym veröffentlichten *Die Rache des Prinzen von Monterano* geschieht. Außerdem ergeben sich bei männlichen Figuren aus der Handlung des Stückes heraus häufiger Möglichkeiten, sie nach dem Tod der Geliebten auf andere Weise sterben zu lassen als durch Selbstmord oder aufgrund von psychischem Schmerz, nämlich beispielsweise im Kampf, wie die Titelfigur in Goethes *Clavigo* oder Richard in Lauters *Prinz Hugo*.

Die Möglichkeit im Kampf zu fallen bietet sich bei weiblichen Figuren kaum.<sup>2</sup> Auch rächen sie, von Bearbeitungen des Nibelungenstoffes abgesehen, den Tod des Geliebten nur sehr selten.<sup>3</sup> Als Handlungsoption steht ihnen unter anderem offen sich auf ihre Verpflichtung

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 93.

<sup>2</sup> Es gibt die eine oder andere Ausnahme, beispielsweise die oben erwähnte Thekla in Schönes *Gustav Adolfs Tod*, die ihrem König verkleidet in den Kampf folgt, bei seiner Verteidigung tödlich verwundet wird und kurz nach ihm stirbt. Von einer Liebesbeziehung zwischen diesen Figuren kann man allerdings nicht sprechen, auch wenn es möglich erscheint, dass Theklas Gefühle über die Liebe eines Untertanen zu seinem König hinausgehen. In Rümels *Rebellen in Ungarn* greift Elmire ebenfalls in die Schlacht ein, als sie das Leben ihres Geliebten bedroht sieht, kommt dabei aber nicht zu Tode, sondern tötet in der Art des Kriegshelden zahlreiche Feinde. Siehe Rümel: *Rebellen in Ungarn*. S. 83.

<sup>3</sup> Die Titelfigur in Hübners Schauspiel *Camma, die Heldinn Bojoariens* nimmt tödliche Rache für den Tod ihres Ehemanns.

gegenüber den eigenen Kindern zu besinnen, wie Agrippina in Pichlers *Germanicus* und Margarethe im *Heinrich von Hohenstauffen* derselben Autorin dies tun, sich der Religion zuzuwenden, wie Euphrasia in Winterlings *Theodor und Euphrasia*, oder den Verstand zu verlieren, wie Bianca im *Julius von Tarent*. Daneben gibt es bei beiden Geschlechtern noch die Möglichkeit, dass der überlebende Liebespartner Selbstmord begehen will und damit scheitert, wie Pedro in Weidmanns *Pedro und Ines* oder Jenny in Dierikes *Eduard Montrose*, oder dass der Dramatiker schlicht darauf verzichtet zu thematisieren, wie der überlebende Teil nach dem Tod des Partners weiterleben will, wie dies in vielen Stücken der Fall ist, in denen die Liebesbeziehung nicht im Vordergrund steht und sich die Autoren am Ende lieber auf andere Aspekte der Handlung konzentrieren.

Tendenziell haben Männer also etwas mehr Optionen Handlungen zu begehen, die sich erstens im Rahmen der Handlung des Stückes darstellen lassen und die zweitens darstellenswert erscheinen. Ein Dramatiker kann schlecht darstellen, wie Agrippina im *Germanicus* sich in den Jahren nach dem Tod ihres Mannes um ihre Kinder kümmert, sondern dies nur kurz im Dialog andeuten, aber er kann ausführlich zeigen wie ein Prinz von Monterano seine Rache vollzieht. Soll eine weibliche Figur, die ansonsten keine Möglichkeit mehr hat aktiv in die Handlung einzugreifen, noch einmal für einen ähnlich effektvollen Auftritt benutzt werden, so bietet sich stattdessen der Selbstmord oder der Tod aus psychischem Schmerz an, sofern dies mit der dramaturgischen Zielsetzung des Autors zu vereinbaren ist.

Überbewerten sollte man diesen Unterschied zwischen den Geschlechtern allerdings nicht. Zum einen ist die Überzahl der Frauen, die dem Geliebten in den Tod folgen, nicht so groß, zum anderen sind insgesamt nicht so viele Figuren bereit, dem oder der Geliebten in den Tod zu folgen, wie man nach den bisherigen Ausführungen sowie der oben behandelten Kritik Bretznars an der zeitgenössischen belletristischen Literatur vielleicht glauben könnte. Selbst wenn man diejenigen Stücke, in denen Figuren nach dem Tod der oder des Geliebten auf andere Weise sterben, sowie diejenigen, in denen die Reaktionen des überlebenden Parts gar nicht oder nicht ausführlich genug gezeigt wird, um dessen weiteres Verhalten erraten zu können, nicht berücksichtigt und sich nur auf diejenigen beschränkt, bei denen der Wille weiterzuleben klar erkennbar ist, ist das Verhältnis noch immer zumindest ausgeglichen. Den ca. 15 Fällen, in denen Figuren nach dem Tod der oder des Geliebten Selbstmord begehen, und den sieben Fällen, in denen Frauen nach dem Tod des Geliebten am psychischen Schmerz sterben, stehen ungefähr 25 Stücke innerhalb der in der Stichprobe enthaltenen Trauerspiele und Tragödien gegenüber, in denen sich Figuren in vergleichbaren Situationen befinden und

dennoch weiterleben wollen, wobei die männlichen Figuren leicht in der Überzahl sind. Selbst in diesen Genres ist es also keine Norm, dass der eine Liebespartner dem anderen stets ins Jenseits zu folgen hat. Zum Teil sehen die betreffenden Figuren in ihrer Zukunft noch wichtige Aufgaben, denen sie sich zu stellen haben, zum Teil ist die Liebesbeziehung für die Handlung der Stücke bzw. für die Botschaft, die der Dramatiker vermitteln möchte, auch schlicht nicht wichtig genug, um sie durch den Tod des Liebespartners am Ende des Stückes in den Vordergrund zu rücken.

Trotzdem sind die Selbstmorde aus Liebe ein verbreitetes Phänomen. Ausgesprochen selten kommt hingegen vor, dass eine Figur das eigene Leben opfert, um den Liebespartner zu retten, schon allein deshalb, weil es in den untersuchten Dramen nicht oft Situationen gibt, die dies erfordern würden. Muss doch einmal ein Risiko zur Rettung einer geliebten Figur eingegangen werden, ist diese entweder so erfolgreich, dass beide überleben, oder aber der vermeintliche Retter kommt zu spät, wie etwa der schon erwähnte Graf Sendelino in *Carmelia Ronardo*, dem nach dem Tod seiner Geliebten nur noch die Rache bleibt, oder wie Katelli in Stelzers *Franziska Montenegro*, der feststellen muss, dass die Titelfigur bereits dem Wahnsinn verfallen ist, als er in das Gefängnis eindringt, aus dem er sie befreien will. Enrico in Heydens *Nadine* greift in dem Glauben seine Geliebte schützen zu müssen sogar unwissentlich ihren Vater an und verursacht damit erst die Katastrophe. Immerhin schafft Theodor in Winterlings *Theodor und Euphrasia* es das Leben seiner Geliebten zu retten, indem er sie gegen die angreifenden muslimischen Krieger verteidigt und dabei selbst tödlich verwundet wird. Insgesamt ist die Bereitschaft das eigene Leben zur Rettung des Liebespartners aufs Spiel zu setzen in den untersuchten Stücken durchaus vorhanden, aber dass dieses Opfer tatsächlich gebracht wird und auch noch den erhofften Effekt hat, kommt nur sehr selten vor.

Betrachtet man die Ursachen dafür, dass überhaupt einer der beiden Liebenden stirbt, unabhängig davon, ob der andere ihm nun ins Jenseits folgt oder nicht, lässt sich keine klare Tendenz ausmachen. Sie können beispielsweise aus politischen Gründen, aus Eifersucht oder aus Rache für Ereignisse, die mit der Liebesbeziehung gar nichts zu tun haben, ermordet werden oder auch in der Schlacht fallen. Die Ursachen für diese Todesfälle sind vielfältig und teilweise auch komplex, sodass sie sich schwer in bestimmte Kategorien einteilen lassen. In diesem Punkt scheinen sich die Texte noch mehr als in manch anderer Hinsicht einer Reduzierung auf einfache, wiederkehrende Schemata zu widersetzen. Nur dann, wenn die beiden Liebenden die Hauptfiguren des Stückes sind und die Liebesbeziehung im Zentrum der Handlung steht, ist es die Norm, dass auch der erste Todesfall in Zusammenhang mit



dieser Leibe steht.<sup>1</sup> Von so großer Bedeutung ist die Liebesbeziehung aber bei Weitem nicht immer.

### 6.3.3. Freundschaften

Im Vergleich zu den bisher behandelten Beziehungen ist das Verhältnis zwischen Freundschaft und Tod eher unspektakulär. Es kommt äußerst selten vor, dass die tödlichen Folgen einer Freundschaft in ähnlicher Weise im Mittelpunkt eines Stückes stehen wie die tödlichen Folgen einer Liebesbeziehung. Zwar kann es hin und wieder vorkommen, dass treue Freunde dazu bereit sind füreinander zu sterben, aber es handelt sich bei dem Tod dann nur um das Resultat eines Konflikts, der mit der Freundschaft selbst nichts zu tun hat. Zudem sind es ausschließlich Nebenfiguren, die für einen Freund sterben. Der Marquis von Posa in Schillers *Don Karlos* hat im Vergleich zu anderen aufopferungsvollen Freunden einen relativ großen Anteil an den Dialogen und der Handlung, was möglicherweise der Grund dafür ist, dass sein Opfer kurz vor dem Ende des Stückes ausführlich behandelt wird. Auch verfolgt er im Gegensatz zu manch anderer Figuren dieser Art durchaus seine eigenen Interessen, die über die Interessen des Freundes hinausgehen. Dennoch ist sein Tod nur eine Nebenhandlung, die von der Festnahme der Titelfigur überschattet wird.

Generell ist zu beobachten, dass Freundschaften in den tragischen Dramen des untersuchten Zeitraums selten im Zentrum der Handlung eines Stückes stehen. Eine der wenigen Ausnahmen ist Franz Horns *Der Freundschaftsbruch*. Hier verrät ein Freund den anderen an den Vater seiner Geliebten in der Hoffnung dadurch deren Hand zu erhalten. Als Folge davon wird der Verratene am Ende des Stückes festgenommen, woraufhin der Verräter sich umbringt, weil er mit der Schuld nicht leben kann. Obwohl Verrat in den untersuchten Dramen keine Seltenheit ist, ist es doch das einzige tragische Stück innerhalb der Stichprobe, in dem ein Verrat unter Freunden derart im Mittelpunkt steht. Das Interesse der Dramatiker richtet sich zumeist auf andere Beziehungen wie jene zwischen Herrschern und Untergebenen, Vätern und Söhnen, zwischen Brüdern oder eben zwischen Liebenden.

## 6.4. Figurentypen mit besonderer Beziehung zum Tod

### 6.4.1. Herrscher

Souveränen Herrschern kommt eine besondere Bedeutung zu, weil sie über Leben und Tod ihrer Untertanen gebieten. Todesurteile können zwar prinzipiell nicht nur von ihnen, sondern auch von gewöhnlichen Richtern ausgesprochen werden. In den untersuchten Dramen, in

---

<sup>1</sup> Vgl. oben, S. 422.

denen die Verurteilten selbst häufig dem Adel angehören, ist es jedoch zumeist der Fürst, der letztendlich die Entscheidung treffen muss. Selbst wenn das Todesurteil zuvor von einem anderen Richter gefällt wurde, bleibt den Verurteilten sowie deren Angehörigen und Freunden noch immer die Möglichkeit den Fürsten um Gnade zu bitten, wovon die Figuren in den untersuchten Stücken regen Gebrauch machen.<sup>1</sup> In manchen Fällen wird die Bitte gewährt und die Hinrichtung abgewendet, wie beispielsweise in Spachs *Verbrechen aus Vaterliebe*<sup>2</sup>, in manchen Fällen nicht, wie etwa in diversen Konradin-Dramen. In Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* haben wir zudem den einzigartigen Fall, dass die Gnade bewilligt wird, als der Verurteilte selbst sie nicht mehr erbittet, sondern das Urteil als berechtigt anerkennt und zu sterben bereit ist. Durch seine unumschränkte Autorität kann der Fürst bei drohenden Hinrichtungen von den Dramatikern eingesetzt werden wie ein Deus ex machina, der in einer scheinbar ausweglosen Situation plötzlich Rettung bringt. Den Dramatikern bietet sich dadurch auch Gelegenheit ihren Figuren Lobeshymnen auf den gegenwärtig herrschenden Fürsten bzw., bei historischen Stücken, auf das Herrscherhaus in den Mund zu legen. Bei Spach sagt die verurteilte Figur schon vor ihrer Begnadigung über Kurfürst Karl II. von Bayern: „O daß wir ihn noch lange behielten, daß unser Land nie in das Unglück käme, seinem Verlust beweinen zu müssen. – Glaubt mir, [...] erst nach seinem Hingang werden wir fühlen, was wir an ihm besaßen. Gott erhalte ihn lange, lange!“<sup>3</sup> Nach der Begnadigung nennt man ihn den „besten gütigsten Fürsten“ und den „fürstliche[n] Menschenfreund“, eine Figur ruft aus: „Vivat Karl, der teure Fürst!“<sup>4</sup>

Wie wir bereits im vorhergehenden Abschnitt gesehen haben, steht es zudem in manchen Fällen in der Macht des Fürsten den Konflikt zwischen dem Protagonisten und Antagonisten durch sein Machtwort zu entscheiden. Manchmal ist dies auch tiefer stehenden Figuren möglich, aber da Antagonisten und Protagonisten in Trauerspielen häufig selbst dem höheren Adel angehören, gibt es eventuell keine Figur unterhalb des Fürsten oder sogar des Kaisers, die hierzu über die nötige Autorität verfügt. Die Intervention des Herrschers kann bei schwerwiegenden Konflikten, bei denen ein tödlicher Ausgang droht, ein unblutiges Ende bewirken. In Gleichs *Heinrich der Stolze* beendet beispielsweise der Kaiser ein Gefecht,

---

<sup>1</sup> Eine Ausnahme hiervon bilden Todesurteile durch Femgerichte, die über Landesgrenzen hinweg agieren und über die der Fürst eventuell keine Kontrolle hat. Solche Gerichte spielen in einigen Dramen des untersuchten Zeitraums eine große Rolle, beispielsweise in Komareks *Ida oder das Vehmgericht*, in Hubers *Das heimliche Gericht* oder in Klingemanns *Das Vehmgericht*.

<sup>2</sup> Spach: *Verbrechen aus Vaterliebe*. S. 141.

<sup>3</sup> Ebd., S. 128.

<sup>4</sup> Ebd., S. 141.

bevor es für eine der bedeutsamen Figuren mit dem Tod enden kann, obgleich der Antagonist zuvor mit tödlicher Rache gedroht hat.<sup>1</sup>

Wie wir aber bereits gesehen haben, wollen die Dramatiker in manchen Fällen den Tod oder die Andeutung des Todes des moralisch schuldigen Antagonisten als gerechte Strafe für seine Taten, sie wollen lediglich nicht, dass der Protagonist durch seinen Tod moralisch belastet wird. Der Fürst kann dem Protagonisten diese Aufgabe abnehmen. Er hat aufgrund seiner Autorität ein größeres Recht den Antagonisten mit dem Tod zu bestrafen und ist zudem nicht unbedingt selbst involviert, sondern kann als unvoreingenommener Richter auftreten. Er braucht den Tod noch nicht einmal absichtlich durch ein Todesurteil zu veranlassen. Will der Dramatiker auch ihn von der Verantwortung für das vergossene Blut weitestgehend befreien, so kann der Antagonist durch die Macht des Fürsten in eine derart aussichtslose Lage gebracht werden, dass er zum Selbstmord veranlasst wird, wie es etwa in Wehrmanns *Das Turnier zu Hoheneck* geschieht. Der Antagonist stürzt sich hier vom Turm, nachdem der Befehl des Kaisers zur Übergabe seiner Burg eintrifft und kaiserliche Truppen den Protagonisten bei deren Erstürmung unterstützen. In Franz Carl Weidmanns *Die Geächteten* genügt schon die bloße Nachricht davon, dass der Kaiser von seinen Verbrechen unterrichtet ist, um den Antagonisten zum Selbstmord zu bringen.<sup>2</sup> Als die Nachricht eintrifft, befinden sich der Protagonist und der Antagonist mit ihrem jeweiligen Anhang gerade im Gefecht, der Ausgang scheint zweifelhaft, bis der bloße Name des Kaisers umgehend über Sieg und Niederlage entscheidet.

Darüber hinaus kommt dem Herrscher selbstverständlich im Krieg eine besondere Bedeutung zu, wenn er Entscheidungen über das Leben tausender Soldaten und Zivilisten fällen muss. Die positiv dargestellten Herrscher zeichnen sich hierbei dadurch aus, dass sie erstens nicht aus eigennützigen Gründen Blut vergießen und zweitens mindestens das Leben ihrer Untertanen, eventuell sogar das Leben der Feinde oder der dem Feind ergebenen Zivilbevölkerung nach Möglichkeiten zu schonen versuchen. Dies hat zur Folge, dass ein Fürst, der sich dementsprechend verhält, schwerlich gleichzeitig die Rolle des Kriegshelden ausfüllen kann. Der Held zeichnet sich dadurch aus, dass er die Feinde, von denen er in der Schlacht umgeben ist, in Massen niedermäht und trotz der Gefahr, in die er sich begibt, länger überlebt als viele, eventuell sogar alle der Seinen, bevor er schließlich, sofern es sich um ein tragisches Stück handelt, von einer Übermacht überwunden wird.<sup>3</sup> Vor allem die Verluste auf eigener Seite passen nicht zum angestrebten Bild des guten Herrschers, denn wenn ein Fürst

---

<sup>1</sup> Gleich: Heinrich der Stolze. S. 90, 109.

<sup>2</sup> Weidmann, F.C.: *Die Geächteten*. S. 97-100.

<sup>3</sup> Vgl. unten, S. 505.

oder König sein Heer in eine vernichtende Niederlage führt, in der sämtliche Soldaten und letztendlich auch er selbst das Leben lassen, so ist er vermutlich kein besonders kluger, zumindest aber kein besonders erfolgreicher Herrscher. Bei einer Heldenfigur wie Zriny bzw. Zrini in den Stücken von Körner und Werthes ist die Situation eine andere. Der Graf führt sich und seine Männer in die aussichtslose Schlacht gegen die türkische Übermacht, um dem Kaiser, der im Hinterland sein Heer sammelt, Zeit zu erkaufen. Ihr Opfer ist sinnvoll und sogar notwendig im Hinblick auf einen Gesamtsieg der christlichen Armee.<sup>1</sup> Würde der Kaiser selbst sich hingegen mit dem von ihm geführten Hauptheer zu einer so aussichtslosen Schlacht hinreißen lassen, würde er damit die Niederlage der christlichen Seite besiegeln. Eben deshalb eilt der Kaiser Zriny in diesen Stücken nicht zu Hilfe, sondern lässt ihn sein Opfer bringen. Aufgrund der mit seinem Amt verbundenen Verantwortung wird vom Herrscher also etwas mehr Vorausschau und politisches Kalkül erwartet als vom Helden.

Der Kaiser tritt in den beiden genannten Zriny-Dramen jedoch gar nicht persönlich auf, an seiner Darstellung, ob positiv oder negativ, scheint den Dramatikern wenig zu liegen. Betrachtet man Herrscherfiguren, die im jeweiligen Stück eine bedeutsame Rolle spielen, lassen sich durchaus Versuche beobachten, ihn nicht nur als klugen Staatsmann, sondern auch als mutigen Krieger darzustellen, der nicht zu feige ist sein eigenes Leben denselben Gefahren auszusetzen wie das seiner Soldaten. Diese Darstellung reicht aber in der Regel nicht an die eines typischen Kriegshelden heran. Nehmen wir beispielsweise die Titelfigur aus Ifflands *Friedrich von Österreich*. Der Erzherzog handelt nicht aus egoistischen Interessen, sondern versucht die Rechte seines ihm anvertrauten Neffen zu schützen. Das gesamte Stück hindurch bemüht er sich dabei um eine friedliche Lösung mit den anderen Konfliktparteien, sofern diese mit dem Schutz jener Rechte vereinbar ist. Als sich der Angriff der Feinde schließlich doch nicht mehr aufhalten lässt, eilt auch Friedrich in den Kampf. Im Folgenden erhält das Publikum aber nicht etwa Berichte von den Heldentaten, die der Herzog in der außerhalb der Bühne stattfindenden Schlacht vollbringt. Stattdessen trifft innerhalb von nur zehn Seiten gleich dreimal eine falsche Nachricht von seinem angeblichen Tod ein.<sup>2</sup> Iffland ist offenbar mehr daran gelegen die Gefahr darzustellen, in die Friedrich sich begibt, als zu zeigen, wie er im Stile des Helden den Tod um sich herum ausbreitet. Er setzt sogar eine andere Figur als Helden ein, den Hauptmann Baumkirchner, der zuvor im Stück kaum eine Rolle spielt: „Baumkirchner allein hat den Feind abgehalten, daß er nicht mit in die Stadt gedrungen ist.

---

<sup>1</sup> Zumindest erscheint das Opfer Zriny und seinen Anhängern notwendig. Ob es dies tatsächlich ist, ist im Stück Körners nicht ganz klar. Ich werde mich hiermit im folgenden Kapitel noch auseinandersetzen. Siehe unten, S. 528.

<sup>2</sup> Iffland: *Friedrich von Oesterreich*. S. 119, 121, 128.

[...] Ja. Er allein! Wie ein Wüthender sprengte er sein Pferd im äussersten Thore bald hiehin bald dorthin – er tödtete – ritt nieder – jede Wunde die er empfing – machte ihn gewaltiger – sein Auge blizte – sie flohen seinen Arm – Gottes Macht war über ihm – sie wichen!“<sup>1</sup> Für den weiteren Handlungsverlauf ist an dieser Stelle lediglich die Information wichtig, dass der Feind am Eindringen in die Stadt gehindert wurde, doch der Autor setzt wie zum Zeichen dafür, dass Fürst und Held getrennte Figuren sind, diesen Bericht hierher. Iffland scheint nicht zu wollen, dass der Ruhm seiner Titelfigur sich auf ihre Taten auf dem Schlachtfeld gründet. Sein Erzherzog Friedrich zeichnet sich stattdessen dadurch aus, dass er am Ende des Stückes für Frieden sorgt.<sup>2</sup>

Bei negativ dargestellten Herrscherfiguren existieren nicht dieselben Skrupel, sie vom Tod umgeben auf dem Schlachtfeld zu zeigen. Allerdings besteht auch wenig Interesse daran, sie als Helden darzustellen. Nichtsdestotrotz gibt es den einen oder anderen Herrscher, dem bei allen übrigen Mängeln seines Charakters der Mut auf dem Schlachtfeld nicht abgesprochen werden kann, wie etwa Grabbes *Herzog Theodor von Gothland*.<sup>3</sup> Manch anderer tyrannischer Herrscher wie beispielsweise Timophanes in Stolbergs *Timoleon* zeichnet sich hingegen eher durch Dekadenz und Feigheit aus.

#### 6.4.2. Geistliche

Geistliche können in ähnliche Machtpositionen geraten wie Fürsten, Generäle oder Minister. Nutzen sie diese Macht, um über Leben und Tod zu entscheiden, ist ihre Darstellung allerdings fast durchgehend negativ. Dies gilt beispielsweise für nahezu alle Konradin-Dramen, in denen der Vatikan Konradin zwar nicht selbst hinrichten lässt, sich aber auf die Seite seines Widersachers Karl von Anjou stellt und diesem dadurch die nötige Rechtfertigung liefert, um über den König zu richten<sup>4</sup>, und für fast alle Stücke, in denen die Inquisition auftritt, wie etwa in Albrechts *Maria de Lucca, Edle von Parma. Ein Opfer der Inquisition*. Lediglich in Heydens *Nadine* findet sich ein Beispiel, in dem die Inquisition eine Figur festzunehmen versucht, die es tatsächlich verdient zu haben scheint. Allerdings spielt

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 131.

<sup>2</sup> Ebd., S. 155.

<sup>3</sup> Der Herzog von Gothland ist zu Beginn des Stückes kein souveräner Herrscher, schwingt sich im Handlungsverlauf jedoch zumindest zeitweise in eine vergleichbare Machtposition auf.

<sup>4</sup> Auch in diesen Stücken gibt es aber vereinzelt positiv dargestellte Geistliche, sodass ein differenzierteres Bild der Kirche entsteht. Beispielsweise setzt sich der Kardinal Colonna in der ersten Szene von Heydens *Conradin* für den Frieden ein, wird aber von seinen Kollegen überstimmt.

die Inquisition in diesem Stück nur eine geringe Rolle, der Dramatiker benutzt sie lediglich, um den Schurken am Ende nicht ungestraft davonkommen zu lassen.<sup>1</sup>

Die negative Darstellung betrifft lediglich die kirchlichen Amtsträger, nicht die christliche Religion als solche. Dass die negative Darstellung gerade im Zusammenhang mit dem Vatikan und der Inquisition auftritt, mag zum Teil der kritischen Haltung protestantischer Autoren gegenüber dem Katholizismus geschuldet sein. Dies wäre auch eine mögliche Erklärung für die große Anzahl an Hohenstaufen-Dramen, da die entsprechenden Stoffe sich gut dazu eignen, den Vatikan als Feind Deutschlands darzustellen.<sup>2</sup>

Sehr viel positiver ist das Bild, welches von Geistlichen vermittelt wird, die im Zusammenhang mit dem Tod anderer Figuren ihre seelsorgerischen Aufgaben erfüllen. In Buri *Ludwig Capet* versucht ein Beichtvater dem König in der Todeszelle Trost zu spenden. Derselbe Beichtvater überbringt später auch der Königin und den Kinder auf möglichst schonende Weise die Nachricht von der Verurteilung Ludwigs zum Tod.<sup>3</sup> In Gotters *Mariane* beruhigt ein Geistlicher die Mutter, die ihrem Ehemann nach dem Tod der Tochter schwere Vorwürfe macht.<sup>4</sup> Dieser Geistliche hat den Eltern zuvor dringend davon abgeraten die Tochter zum Klosterleben zu zwingen.<sup>5</sup> Der Vater hat diesen Rat ignoriert und dadurch den Selbstmord der Tochter verursacht. Die Figur Bertholds in Lengenfelders *Ludwig der Strenge* scheint im Rang höher zu stehen als ein gewöhnlicher Geistlicher. Im Personenverzeichnis wird er als „Scholaster von Köln“ aufgeführt, ein Amt, auf das im weiteren Verlauf des Stückes allerdings nicht mehr näher eingegangen wird. Er ermahnt Ludwig das ganze Stück über zur Mäßigung und versucht ihn davon abzuhalten seine Ehefrau auf den Verdacht der Untreue hin hinzurichten. Nachdem die Hinrichtung seiner Warnungen zum Trotz ausgeführt wurde, die Unschuld der Ehefrau erwiesen ist und Ludwig von seinem schlechten Gewissen übermannt zu werden droht, belastet Berthold ihn nicht mit weiteren Vorwürfen, sondern versucht ihm Trost zu spenden.<sup>6</sup> Noch höher als Berthold steht der Kardinal Filomarino, der sich in Albrechts *Masaniello von Neapel* als Vermittler zwischen dem Herzog und Masaniello versucht und sich für eine friedliche Lösung des Konfliktes einsetzt. Dies misslingt ihm

---

<sup>1</sup> Heyden: Nadine. S. 147/148. Der Bösewicht entzieht sich der Festnahme durch Selbstmord. Vgl. auch oben, S. 356.

<sup>2</sup> Ein weiterer Faktor hierbei ist möglicherweise, dass das Adelsgeschlecht der Staufer mit dem Tod Konradins 1268 als ausgestorben gilt und somit keine Gefahr bestand, noch lebende Vertreter dieses Geschlechts durch eine kritische oder als unangemessen empfundene Darstellung zu verärgern. Allerdings ist die Darstellung der Staufer mehrheitlich ohnehin überaus positiv.

<sup>3</sup> Buri: Ludwig Capet. S. 117-120.

<sup>4</sup> Gotter: Mariane. S. 77.

<sup>5</sup> Ebd., S. 39-43.

<sup>6</sup> Lengenfelder: Ludwig der Strenge. S. 141.

jedoch, der Herzog lässt Masaniello ermorden. Nicht einmal den Selbstmord der Frau Masaniellos am Ende des Stückes kann er verhindern, er tut jedoch zuvor sein Bestes ihr Trost zu spenden und ihr Gründe weiterzuleben aufzuzeigen.

Man sieht an diesen Beispielen, dass Geistliche mit guten Absichten in den untersuchten Dramen durchaus vorhanden sind, man sieht aber auch, dass deren Einfluss auf Entscheidungen über Leben und Tod begrenzt ist. Berthold gelingt es immerhin zu verhindern, dass Herzog Ludwig am Ende auch noch jenen Ratgeber hinrichten lässt, der ihm zuvor zur Hinrichtung der Ehefrau geraten hat, den für den Handlungsverlauf viel wichtigeren Tod der Herzogin kann er aber nicht abwenden. Seine Macht über den Herzog gewinnt Berthold erst, nachdem dieser sich durch eben jenen Todesfall bereits schuldig gemacht hat. Der Ratschlag, der in Gotters Stück das Leben der Titelfigur hätte retten können, wird einfach ignoriert obwohl es sich dabei um den Kompetenzbereich des Geistlichen handelt. Der Kardinal schließlich ist mit all seinen Bemühungen völlig erfolglos. Es gibt also gute Geistliche, die sich darum bemühen Leben zu retten, und zwar sowohl in hohen als auch in niedrigeren kirchlichen Ämtern, aber vom Rang unabhängig ist diesen gemein, dass sie im kritischen Moment keinen Einfluss auf die Entscheidung über Leben und Tod haben. Ihre Möglichkeiten beschränken sich weitestgehend auf die Hilfestellung bei der Bewältigung des Todes, sei es des eigenen, wie im Fall des *Ludwig Capet*, oder des Todes eines Angehörigen, wie in den übrigen Beispielen, und selbst hierbei lässt der Erfolg manchmal zu wünschen übrig, wie der Selbstmord der Ehefrau Masaniellos zeigt.

#### 6.4.3. Bürgermeister und ihre Bürger

Es gibt eine besondere Situation, in der hohe bürgerliche Amtsträger in ernsten Stücken Entschlüsse treffen müssen, die potentiell über Leben und Tod der gesamten Bevölkerung entscheiden, und zwar bei der Belagerung ihrer Stadt. Es geht dabei um ein Abwägen der negativen Folgen, die eine Kapitulation bzw. eine Fortsetzung des Widerstandes für die Stadt hätte, wobei nicht nur das Leben der Bürger eine Rolle spielt, sondern auch andere Faktoren wie Ehrverlust, finanzielle Einbußen, Verlust der Gnade des bisherigen Herrschers sowie drohende Einschränkungen der freien Religionsausübung, denn ein großer Teil dieser Stücke spielt während des Dreißigjährigen Krieges. Vor allem dann, wenn die betreffenden Amtsträger eine Fortsetzung des Widerstands beabsichtigen, können sie diese Entscheidungen nicht über den Kopf der Bürger hinweg treffen, sondern müssen die verängstigte und eventuell bereits unter den Folgen der Belagerung leidende Bevölkerung von ihrem Kurs überzeugen.

In Blaimhofers *Die Schweden in Baiern* sind die Landshuter Bürger beispielsweise zunächst noch bereit sich dem Feind entgegenzustellen. Als allerdings die Nachricht eintrifft, dass König Gustav Adolph selbst den Angriff führen wird und zudem Berichte über zerstörte Dörfer in der Umgebung die Runde machen, macht sich bei den Einwohnern Panik breit. In dieser Situation treten die Bürgermeister Allinger, Wertinger und Spitzelberger vor das auf dem Rathausplatz versammelte Volk, um es zu beruhigen und zur Standhaftigkeit aufzufordern. Die Frage der Bürger, die sie dabei zu beantworten haben, ist die folgende: „Ist es nicht besser für unsere Stadt, für uns und unsere Kinder, wenn wir uns auf leidentliche Accordspunkte ergeben, als wenn wir alle durch unser Zaudern unter dem Schutt, und den Ruinen unserer Stadt begraben werden?“<sup>1</sup> Zu ihrer Beantwortung hält Spitzelberger, dessen eigener Sohn unmittelbar zuvor in einem ersten Gefecht tödlich verwundet wurde und der deshalb mit besonderem Respekt behandelt wird, einen mehr als zwei Seiten langen Monolog, den er mit folgenden Worten beginnt: „Aber auf welche Bedingnisse wollt ihr euch ergeben? wollt ihr euren hungernden Kindern die letzten Brosamen entreißen, um sie dem Feinde vorzuwerfen? wollt ihr euch von der feindlichen Besatzung mißhandeln lassen, und eure Weiber und Kinder ihren viehischen Lüsten aussetzen? wollt ihr euch ohne Noth, ohne dringende Ursache ergeben, und lieber feige, als tapfere Bürger genannt werden?“<sup>2</sup> Die Bürgermeister belagerter Städte versuchen, aus zwei Übeln das kleinere auszuwählen, wobei sie über die Folgen ihrer Entscheidung nur vage spekulieren können. Ihre Einschätzung der Lage erweist sich nicht immer als richtig. In *Die Schweden in Baiern* schaffen es Spitzelberger und die beiden anderen Bürgermeister schließlich durch einen Appell an ihre patriotischen Gefühle und den Verweis auf die vermutlich aus Regensburg nahende Hilfe die Bürger vorerst zum Durchhalten zu ermutigen.<sup>3</sup> Die erwartete Hilfe trifft jedoch nicht ein und die Lage der Stadt verschlechtert sich schnell. Gustav Adolph, durch den langen Widerstand erbittert, ist schon dabei die Vorbereitungen zu treffen, um Landshut mit all seinen Einwohnern dem Erdboden gleich zu machen. Die Kapitulation der Stadt, die inzwischen die weiße Fahne gehisst hat, will er nun nicht mehr annehmen.<sup>4</sup> In dieser Situation ziehen die Bürgermeister ins Lager des Königs, flehen vor ihm um Gnade und bieten sich, als dies nichts nutzt, selbst als Geiseln an. Von ihren Frauen wird dem König zudem Schmuck angeboten. Es dauert lange, bis sie erreichen, dass er die Stadt verschont.<sup>5</sup> An diesem Beispiel lassen sich

---

<sup>1</sup> Blaimhofer: *Schweden in Baiern*. S. 61.

<sup>2</sup> Ebd., S. 61/62.

<sup>3</sup> Ebd., S. 62-65.

<sup>4</sup> Ebd., S. 95-98.

<sup>5</sup> Ebd., S. 98-109. Dies wurde bereits im Abschnitt *Flehen um Gnade* des Kapitels *Sprechakte* behandelt. Siehe oben, S. 266.



alle Aufgaben beobachten, die bürgerliche Amtsträger in einer solchen Situation in den untersuchten Stücken zu erfüllen haben: Sie müssen die Entscheidung treffen zwischen Kapitulation und Widerstand, sie müssen das Volk von ihrem Kurs überzeugen und sie müssen gegebenenfalls versuchen, den Feind milde zu stimmen. Diese Aufgaben müssen sie nicht zwangsläufig alle allein bewältigen, doch liegt die Autorität und somit auch die Verantwortung letztendlich bei ihnen.

Wie auch immer sie ausfällt, die Entscheidung der jeweiligen Autoritätspersonen und das Verhalten der Bürger wird in solchen Stücken, von wenigen Ausnahmen wie Hebbels *Judith* abgesehen, für gewöhnlich insgesamt positiv dargestellt. In manchen Fällen scheinen die Stücke sogar hauptsächlich zum Ruhm der Stadt, von deren Belagerung sie handeln, geschrieben worden zu sein.<sup>1</sup> Betrachtet man die Ereignisse in Blaimhofers Stück distanziert, so muss man festhalten, dass die Bürger sich letztendlich ergeben, um ihre eigene Haut zu retten, und eben nicht den Heldentod sterben wie etwa Zriny mit seinem Volk in den Stücken von Körner und Werthes. Sie leisten zwar für einige Zeit Widerstand, dieser erweist sich aber als sinnlos. Auch die Opfer, die dem König am Ende gebracht werden sollen, indem die Bürgermeister sich als Geiseln anbieten und eine Ehefrau ihm den gesammelten Schmuck überbringt, sind im Grunde nicht sonderlich beeindruckend, wenn man bedenkt, dass die Alternative darin besteht alles zu verlieren, einschließlich des eigenen Lebens. Im Stück kommt jedoch keinerlei Kritik an den Handlungen der Bürger und ihrer Repräsentanten auf. Stattdessen bricht selbst der König, der kurz zuvor noch den Tod aller Bürger beschlossen hat, plötzlich in Lobeshymnen aus: „Ihr rechtschaffenen Bürger! ihr habt die schönsten und edelsten Pflichten, Fürsten- und Vaterlandsliebe, und wechselseitige Freundschaft unter euch selbst in vollem Maaße gezeigt. Ihr seyd würdig, das Muster aller Bürger, das Muster aller Unterthanen zu seyn. [...] Gott! nun fühl’ ich erst, welch einen kostbaren Schatz derjenige Fürst in seinem Lande besitzt, der solche Unterthanen aufweisen kann, wie diese rechtschaffenen Bürger sind.“<sup>2</sup> Mit diesen Worten endet das Stück. Der Ruhm der Bürger steht also im Vordergrund. Ähnliches lässt sich beispielsweise in Großmanns *Die Belagerung der Stadt Hanau* oder in Blums *Das befreyte Ratenau* beobachten. Hier leisten die Bürger allerdings erfolgreich Widerstand, in letzterem Stück vertreiben sie den Feind sogar aus der bereits besetzten Stadt<sup>3</sup>. In Kotzebues *Die Hussiten vor Naumburg* ergeben sie sich hingegen

---

<sup>1</sup> Ich setze mich hiermit im Schlusskapitel noch einmal detaillierter auseinander. Siehe unten, S. 586.

<sup>2</sup> Blaimhofer: Schweden in Baiern. S. 110/111.

<sup>3</sup> Blums Schauspiel ist zudem etwas vielschichtiger als die anderen genannten Beispiele, da es die Darstellung des Bürgeraufstands mit einer Liebesgeschichte zwischen einem Offizier der Besatzer und der Tochter eines Anführers der Aufständischen verknüpft. Der Ruhm der Bürger, die sich auf eigene Faust ihrer Unterdrücker entledigen, gerät dadurch stellenweise in den Hintergrund.

lediglich spektakulär und feiern sich dafür anschließend selbst<sup>1</sup>. Hieran sieht man, dass der Ruhm der Bürger nicht prinzipiell an eine bestimmte Handlungsweise geknüpft ist. Von dem Sohn des Bürgermeisters Spitzelberger abgesehen erleidet keine der wichtigen bürgerlichen Figuren in diesen Stücken den Heldentod.

In Schummels *Die Eroberung von Magdeburg* haben wir hingegen den seltenen Fall, dass die Bürgermeister und der Rat der Stadt ausgesprochen kritisch betrachtet werden. Der Rat beschließt hier in Verhandlungen mit den Belagerern zu treten, um so mindestens einen für die Zeit dieser Verhandlungen zugesicherten Waffenstillstand zu erhalten und den Bürgern so eine kurze Ruhepause zu verschaffen. Der Kommandant, der mit dem Schutz der Stadt beauftragt ist, rät hiervon ab, denn er wittert eine Falle, doch sein Ratschlag wird ignoriert.<sup>2</sup> Die Folgen dieser Entscheidung deutet der Titel des Stückes schon an: Die Stadt wird über Nacht erobert, während die Bürger sich in Sicherheit wägen. Wie sich später herausstellt, hat mindestens einer der Bürgermeister die Stadt sogar absichtlich an den Feind verraten, um eine mildere Behandlung der Bürger zu erreichen. Kaum ist die Stadt erobert, will der Feind jedoch von der getroffenen Abmachung nichts mehr wissen und richtet ein schreckliches Blutbad an. „Sie spießen die Kinder auf ihre Lanzen, und tragen sie, wie im Triumph, und freuen sich, wenn sie auf ihren Lanzen zappeln“<sup>3</sup>, wird unter anderem berichtet. „Verräthern hält man nie Wort“, erklärt der feindliche Obrist dem betreffenden Bürgermeister, sodass dieser das Ergebnis seines eigenen Handelns folgendermaßen zusammenfasst: „Ich habe das Leben von mehr als zwanzig Tausend Menschen verrathen helfen! Ich bin mit schuldig an ihrem Blut.“<sup>4</sup> In diesem Fall versagt der Bürgermeister nahezu vollkommen hinsichtlich aller oben aufgeführten Aufgaben: Seine Entscheidung ist falsch, er erreicht nicht die Zustimmung der Bürger, sondern handelt hinter ihrem Rücken, und es gelingt ihm nicht den Feind milde zu stimmen. Das Ergebnis dieses Versagens ist ein Blutbad, dem der Großteil der Bürger zum Opfer fällt, abgesehen von einigen wenigen, die sich in den Dom geflüchtet haben.<sup>5</sup> Dieses Beispiel zeigt, wie viel in manchen Fällen von dem Verhalten der bürgerlichen Amtsträger abhängen kann.

In den zuvor genannten Fällen sind die dramaturgischen Funktionen solcher Figuren vergleichsweise leicht durchschaubar. Die Bürgermeister werden nicht nur als volksnah, sondern als lediglich etwas privilegierte Mitglieder des Volkes dargestellt und können somit

---

<sup>1</sup> Die Naumburger senden dem Heerführer Procopius, der der Stadt zuvor die vollständige Vernichtung angekündigt hat, ihre Kinder entgegen und lassen sie um Gnade flehen.

<sup>2</sup> Schummel: *Eroberung von Magdeburg*. S. 17-20.

<sup>3</sup> Ebd., S. 54.

<sup>4</sup> Ebd., S. 58.

<sup>5</sup> Ebd., S. 57.

einer breiten Publikumsmenge als Identifikationsfigur dienen. Zugleich sind sie vorbildhaft, aber in einem Maß, das erreichbar erscheint. Es handelt sich bei ihnen um keine außergewöhnlichen Helden, die sich so weit über alle anderen erheben, dass sie nur noch bewundert werden können, sondern um einfache Bürger, die nur das leisten, was auch anderen möglich sein sollte. Zumindest erwecken die Stücke diesen Eindruck, denn letztendlich heben sich die Bürgermeister nie zu weit vom übrigen Volk ab, welches ebenfalls seinen Teil zur Gesamtleistung der Stadt beiträgt, wenngleich es hierzu manchmal ein wenig überredet werden muss. Dass aber letzten Endes das gesamte Volk an einem Strang zieht und Opfer zu bringen bereit ist, macht mindestens der Stadt, wenn nicht gar dem ganzen Volk, dem sie angehört, Ehre und ist somit ein Mittel ihrer bzw. seiner Glorifizierung. Im Fall von Schummels Stück ist schwerer zu beurteilen, weshalb der Autor Bürgermeisterfiguren in sein Drama einbaut, die er dann in jeder Hinsicht so vollkommen scheitern lässt. Die Stadt Magdeburg, in der das Stück erschienen ist, wollte er damit sicher nicht beleidigen, sonst hätte er die Schuld bei der Bevölkerung selbst gesucht und nicht bei den Bürgermeistern, die den Feind quasi hinter dem Rücken des Volkes in die Stadt lassen. Möglicherweise sah Schummel sich, im Gegensatz zu Blaimhofer, nicht in der Lage die historischen Ereignisse in einen Triumph der Bürger umzudeuten, was bei dem an ihnen verübten Massaker tatsächlich schwer möglich ist. Seine Bürgermeisterfiguren kann man als Versuch werten, die Verantwortung für die Niederlage auf ein paar wenige Figuren abzuwälzen. Dem Stück ist im Erstdruck übrigens eine ca. 18 Seiten lange Zusammenfassung der Ereignisse der Belagerung angehängt, in der der Autor schreibt: „Verrätherey ist dabey vorgegangen, die aber nach der gänzlichen Einäscherung der Stadt, nie hat untersucht werden können. Was durch mündliche Ueberlieferung sich davon erhalten hat, kann mehr der Dichter als der Geschichtsschreiber nützen.“<sup>1</sup> Schummel scheint hier also einen Punkt ausgemacht zu haben, hinsichtlich dessen er die historischen Ereignisse unabhängig von der Geschichtsschreibung interpretieren zu können glaubt. Er nutzt diese vermeintliche Lücke in der schriftlichen Überlieferung, um der Deutung der Ereignisse eine bestimmte Richtung zu geben, während er zugleich den überlieferten Daten offenbar nicht zuwiderhandeln möchte.

#### 6.4.4. Richter, Verteidiger, Ankläger

Die Funktionen, die Figuren in Gerichtsszenen erfüllen, sind nicht immer klar voneinander getrennt. Wird etwa das Urteil nicht von einem einzelnen Herrscher gefällt, so kommt es vor, dass eine größere Anzahl von Richtern die Entscheidung per Abstimmung trifft. Bei der dem

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 130/131.

Urteil vorausgehenden Diskussion können Einzelne aus den Reihen dieser Richter die Rollen des Verteidigers oder des Anklägers übernehmen.<sup>1</sup> Für gewöhnlich wird in den Stücken weitestgehend darauf verzichtet die Regeln für die Zusammensetzung des Gerichts oder den Verlauf der Verhandlung zu erläutern und es ist daher nicht immer klar, mit welchen juristischen Kompetenzen die einzelnen Figuren ausgestattet sind. Für die dramaturgischen Funktionen der Figuren sind solche rechtlichen Feinheiten ohnehin kaum von Belang. Wenn deshalb im Folgenden von Verteidigern und Anklägern gesprochen wird, so ist zu beachten, dass damit nicht unbedingt offizielle Organe der Rechtsprechung gemeint sind. Es geht in diesem Abschnitt nicht so sehr um das Amt, das eine Figur ausübt, als vielmehr um ihr tatsächliches Verhalten vor Gericht.

Über die Darstellung von Todesurteilen und den Umstand, dass diese bis auf wenige Ausnahmen in den untersuchten Stücken mit einer äußerst negativen moralischen Wertung verbunden sind, wurde im Kapitel *Sprechakte* bereits ausführlich berichtet.<sup>2</sup> Auch wurde oben bereits gezeigt, dass bei Hinrichtungen in der Regel der Herrscher das letzte Wort hat.<sup>3</sup> In dieser Hinsicht kann hier nur noch einmal betont werden, wie auffällig selten Richter, die keine Fürsten sind und keinem Femgericht angehören, in den untersuchten Stücken tatsächlich die Macht haben über Leben und Tod zu entscheiden. Es gibt kaum einen Fall, in dem ein ordentliches Gericht einen Angeklagten zum Tode verurteilt und damit nicht letztendlich nur den Willen eines Herrschers befolgt. Von Fürsten unabhängig sind selbstverständlich die Gerichte in Dramen, die während der Zeit der französischen Revolution spielen, aber die Urteile dieser Gerichte sind deshalb nicht gerechter. Die Macht hat sich hier nur auf bürgerliche Figuren verlagert, aber es ist noch immer Herrschaftspolitik, die die Rechtsprechung steuert.

Bei der Verurteilung eines Aufständischen in Cremeris *Der Bauernaufstand ob der Enns*, eines der wenigen Todesurteile in den untersuchten Stücken, das als gerechtfertigt dargestellt wird, nimmt immerhin kein Herrscher aktiv Einfluss auf das Urteil.<sup>4</sup> Um eine ordentliche Gerichtsverhandlung handelt es sich allerdings auch hier nicht, der Statthalter des Fürsten ordnet die Hinrichtung an, nachdem er den Gefangenen verhört hat. Es handelt sich dabei mehr um einen Befehl als um ein juristisches Urteil. In Johann Gottfried Dycks *Leichtsinn und Verführung* erscheint das Todesurteil ebenfalls als gerecht. Darüber hinaus scheint es auch von einem gewöhnlichen Gericht gefällt zu werden, ein souveräner Herrscher oder ein

---

<sup>1</sup> Die ist beispielsweise in Klingers *Konradin* und in Buris *Ludwig Capet* der Fall. Beide Stücke werden im Verlauf dieses Abschnitts noch näher behandelt.

<sup>2</sup> Siehe oben, S. 246.

<sup>3</sup> Siehe oben, S. 487.

<sup>4</sup> Cremeri: *Bauernaufstand ob der Enns*. S. 45-48.

Stellvertreter desselben taucht jedenfalls im gesamten Stück nicht auf. Von der Gerichtsverhandlung bekommt das Publikum jedoch nichts mit. Der vierte Akt endet mit der Festnahme der betreffenden Figur, der Anfang des fünften Aktes zeigt sie bereits in der Todeszelle auf die Hinrichtung wartend. Über den Prozess und den oder die Richter, die das Urteil gesprochen haben, erfahren wir nichts. In Ifflands *Albert von Thurneisen* berichtet nur der Verurteilte selbst im Nachhinein in wenigen Worten von der Verhandlung und bestätigt dabei die Rechtmäßigkeit des Urteils.<sup>1</sup> Für Details eines Gerichtsverfahrens im Zusammenhang mit einem Todesurteil scheinen sich die Dramatiker nur zu interessieren, wenn das Verfahren ungerecht bzw. die Richter bloße Marionetten eines Fürsten sind. Gegenbeispiele hierzu wurden in der untersuchten Stichprobe jedenfalls nicht gefunden. Selbst ein Beispiel aus einem komischen Stück wie Kleists *Der zerbrochene Krug*, in dem es nicht um ein Todesurteil geht, ist ein Beleg dafür, dass die Dramatiker sich vor allem dann für Richter und Gerichte interessieren, wenn diese eben nicht der Gerechtigkeit dienen.

Auffällig ist zudem, dass die Richter nahezu immer, wenn eine Figur eines todeswürdigen Verbrechens angeklagt wird, die Todesstrafe verhängen. Freisprüche gibt es fast gar nicht. Dies bedeutet nicht, dass tatsächlich jeder Angeklagte hingerichtet wird. Schließlich gibt es nach der Verurteilung noch immer die Chance auf eine Begnadigung. Die Gnade ist aber ein Privileg des Fürsten und unter Umständen seiner Stellvertreter. Gewöhnliche Richter können dem Angeklagten keine Schuld erlassen, sondern ihn lediglich für unschuldig befinden, doch dies geschieht in den untersuchten Stücken nicht. Eine Ausnahme stellt Komareks *Ida oder das Vehmgericht* dar. Allerdings handelt es sich hier erstens eben nicht um ein ordentliches Gericht, zweitens hat die angeklagte Titelfigur ihren Freispruch weniger dem Beweis ihrer Unschuld als vielmehr dem Umstand zu verdanken, dass sie sich als Tochter eines Richters herausstellt. Der Freispruch wird im Stück zwar als gerecht dargestellt, aber die Motive für ihn wie auch das zuvor drohende Todesurteil bei einer frei erfundenen Anklage lassen das Gericht dennoch in keinem guten Licht erscheinen.

Einen weiteren der seltenen Freisprüche enthält Heydens Schauspiel *Der Liebe Zauber*. Hier wird bei der jungen Witwe Alice de Sluitevelt ein verdächtiges Schriftstück entdeckt, welches der Herzog von Alba, Statthalter der Niederlande, aus weitschweifigen Gründen benutzen möchte, um sie zum Tode verurteilen zu lassen. Die daraus resultierende Gerichtsverhandlung ist eine Farce, das Urteil scheint von Anfang an festzustehen. Alba selbst hat den Vorsitz, Vargas, der die Anklage führt, spricht schon vor der Verhandlung mit einem Vertrauten darüber, wie sehr er die vielen Hinrichtungen der früheren Zeiten vermisst und welches

---

<sup>1</sup> Vgl. oben, S. 252.

Vergnügen ihm der Anblick einer gefolterten Frau bereitet.<sup>1</sup> Er ist bereit ein falsches Geständnis mit Gewalt zu erzwingen. In der Verhandlung lässt er die Angeklagte fast gar nicht zu Wort kommen und diktiert dem Protokollanten ohne Umschweife die Antworten, die er von ihr gern gehört hätte.<sup>2</sup> Dass das Stück dennoch mit einem Freispruch endet, liegt nicht daran, dass das Gericht die Unschuld der Angeklagten erkennt, denn ob sie schuldig ist oder nicht, ist den Personen dieses Gerichts egal, solange sie sie nur schuldig erscheinen lassen können. Es stellt sich aber heraus, dass der verstorbene Ehemann der Angeklagten das besagte Schriftstück schon Jahre zuvor verfasst hat und dafür bereits zum Tode verurteilt, vom König selbst aber aufgrund von Geisteskrankheit begnadigt wurde.<sup>3</sup> Da dies schriftlich belegt ist, kann Alba keine Verurteilung mehr aussprechen, ohne dem König offen zuwiderzuhandeln. Es ist weniger der Beweis ihrer Unschuld, als vielmehr die Autorität des Königs, die Alice das Leben rettet.

Allen bisherigen Beobachtungen zum Trotz treten in einigen der untersuchten Stücke durchaus Figuren auf, die sich vor Gericht für einen Freispruch des Angeklagten oder zumindest für eine Abwendung der Todesstrafe einsetzen. Dass den Verteidigern ein solches Mittel hierzu in die Hände fällt, wie das erwähnte Dokument in *Der Liebe Zauber*, ist allerdings eine Ausnahme. In der Regel erweisen sie sich angesichts der korrupten Gerichte als völlig hilflos. In Klingers *Konradin* lädt König Karl beispielsweise den berühmten ausländischen Rechtsgelehrten Guido Suzzarra ein, in der Absicht durch seinen Namen dem Todesurteil über Konradin den Anschein der Rechtmäßigkeit zu geben. Dieser Plan geht jedoch nicht auf, denn in der Verhandlung lehnt Suzzarra ein Todesurteil strikt ab. Seiner Meinung nach hat Karl allenfalls das Recht dazu, ein Lösegeld für seinen Gefangenen zu verlangen.<sup>4</sup> In dem größtenteils mit treuen Anhängern Karls besetzten Gericht kann er sich jedoch nicht durchsetzen, die Mehrheit der zu Richtern berufenen Barone und Ritter stimmt für die Hinrichtung Konradins. Auch die Titelfiguren in Buris *Ludwig Capet* und in Westphalens *Charlotte Corday* werden vor Gericht vehement verteidigt<sup>5</sup>, ohne dass dies irgendeinen Einfluss auf das Urteil hätte. Die Verurteilung zum Tod wird in Ludwigs Fall fast einstimmig und in Charlottes Fall einstimmig beschlossen.<sup>6</sup>

Der dramaturgische Zweck solcher Verteidigungen liegt nicht darin, eine Wendung in der Handlung zu bewirken, sondern darin, die Ungerechtigkeit des Urteils deutlicher darzustellen.

---

<sup>1</sup> Heyden: *Der Liebe Zauber*. S. 154.

<sup>2</sup> Ebd., S.160/161.

<sup>3</sup> Ebd., S. 173.

<sup>4</sup> Ebd., S. 329.

<sup>5</sup> Buri: *Ludwig Capet*. S. 80-86; Westphalen: *Charlotte Corday*. S. 174/175.

<sup>6</sup> Buri: *Ludwig Capet*. S. 101; Westphalen: *Charlotte Corday*. S. 175.

Dies sieht man unter anderem daran, dass die Verteidigungsreden stets mehr oder weniger subtil geäußerte Kritik an den herrschenden Machtverhältnissen enthalten. „Der Fanatismus falscher Politik, / Er war es, der den blut’gen Dolch ihr lieb“<sup>1</sup>, sagt etwa der Anwalt Charlottes und kritisiert damit nicht nur die gegenwärtige Regierung, sondern auch die Richter, die diese „falsche Politik“ mittragen. Weitere Argumente zu Charlottes Verteidigung hat er nicht, denn ihre Tat liegt klar zutage, den Mord an Marat hat sie längst bereitwillig zugegeben. Der Graf, der sich im Stück *Buri* die Verteidigung des Königs zur Aufgabe gemacht hat, versucht zumindest die Schuld Ludwigs zu bestreiten, führt dabei aber keinerlei Beweise oder Argumente an. Auf den Vorwurf, Ludwig sei ein Vaterlandsverräter, entgegnet er: „So sagen seine Ankläger. Seine Vertheidiger reden eine andere Sprache; aber sie wurden nicht gehört – nicht verstanden, obgleich ihre Gründe hell wie die Sonne des Himmels da standen.“<sup>2</sup> In seiner gesamten Rede nennt er allerdings keinen einzigen dieser Gründe, und zwar deshalb, weil seine Verteidigung nicht auf den Beweis der Unschuld des Angeklagten, sondern auf die Diskreditierung des Gerichts abzielt. Später geht der Graf sogar hypothetisch davon aus, dass Ludwig tatsächlich schuldig ist, versucht aber die Hinrichtung dadurch zu verhindern, indem er sie ihrerseits als Verbrechen darstellt: „Wollt ihr Blutschuld auf die Nation laden? Wollt ihr sie mit ewiger Schande brandmarken? – Wollt ihr, daß unsere Zeitgenossen uns verabscheuen, daß die Nachwelt uns fluche?“<sup>3</sup> Ein anderer Verteidiger des Königs schlägt einen ähnlichen Weg ein, indem er den Richtern, zu denen er selbst gehört, indirekt die Berechtigung abspricht ein Todesurteil über Ludwig auszusprechen. „Es ist keine Kleinigkeit, über Tod und Leben eines Menschen zu richten“<sup>4</sup>, sagt er zu Beginn seiner Rede, zählt daraufhin alle Voraussetzungen auf, die ein Richter seiner Meinung nach hierfür erfüllen muss, und suggeriert dabei, dass das Gericht, ihn selbst eingeschlossen, diese Voraussetzungen nicht erfüllt. Er schließt seine Rede mit den Worten: „Wer sich ihrer<sup>5</sup> an dem Ufer des Grabes, das uns Alle erwartet, bewußt zu sein glaubt, der spreche anders als ich. Ich kann nicht vor Ludwigs Hinrichtung stimmen.“<sup>6</sup> Die Argumentation der Verteidiger richtet sich also in erster Linie gegen das Gericht bzw. gegen dessen Kompetenz das Todesurteil zu fällen, der Angeklagte spielt in der Verteidigungsrede nur eine untergeordnete Rolle. Folgt man also der Argumentation des Verteidigers, so erweist sich das Gericht spätestens mit der Verhängung des Todesurteils als ungerecht.

---

<sup>1</sup> Westphalen: Charlotte Corday. S. 174.

<sup>2</sup> Buri: Ludwig Capet. S. 82.

<sup>3</sup> Ebd., S. 84.

<sup>4</sup> Ebd., S. 77.

<sup>5</sup> Gemeint sind die Pflichten eines Richters.

<sup>6</sup> Ebd., S. 78.

Die Dramatiker versuchen dabei durch die Glaubwürdigkeit und den sympathischen Charakter des Verteidigers zu ersetzen, was den Argumenten für sich betrachtet an Überzeugungskraft fehlt. Bei Guido Suzzarra geschieht dies durch seinen guten Ruf als kompetenter Rechtsgelehrter und unbestechlicher Richter. Mehr ist in seinem Fall nicht nötig, denn erstens ist seine Argumentation vergleichsweise schlüssig, zweitens wird die Anklage von Robert Bari übernommen, dessen Mangel an moralischer Integrität dem Publikum aus dem Verlauf des Stückes bereits bekannt ist. Der Dichter kann daher davon ausgehen, dass das Publikum eher Suzzarra als Bari Glauben schenken und damit das Todesurteil als unrechtmäßig einstufen wird. In den übrigen genannten Fällen kommen Verteidiger zum Einsatz, die sich bereits zuvor im Stück als vertrauenswürdig und moralisch integer erwiesen haben. Im Fall des Grafen kommt noch hinzu, dass dieser im ersten Stück der dreiteiligen Reihe, *Die Stimme des Volkes; oder Die Zerstörung der Bastille*, auf Befehl des Königs in der Bastille gefangen gehalten worden und nur durch den Ausbruch der Revolution daraus befreit worden ist. Dass er sich trotz dieser Vorgeschichte nun im zweiten Teil auf die Seite des Königs schlägt, verleiht ihm zusätzliche Glaubwürdigkeit. Auf der Gegenseite stehen in diesen Fällen nur anonyme Richter und Ankläger, die weitgehend unvorbelastet sind, für die das Publikum aber auch noch keine Sympathien entwickelt haben kann. Die Verteidiger genießen ihnen gegenüber also einen Vertrauensvorsprung. Dieser ist deshalb ausschlaggebend, weil zwingende Argumente für das Recht oder Unrecht der einen oder anderen Seite in allen genannten Fällen fehlen. Das Publikum wird nicht weiter darüber aufgeklärt, wie die tatsächliche Rechtslage ist und wie die Taten des Angeklagten ihr gemäß einzustufen sind. Selbst im Fall Konradins stehen sich letztendlich nur zwei verschiedene Interpretationen gegenüber und es ist der Ruf der sie vorbringenden Figuren, der darüber entscheidet, welche glaubhafter erscheint. In den übrigen Fällen mögen die Sympathien für die Verteidiger vielleicht nicht ausreichen, um das Publikum davon zu überzeugen, dass das Gesetz auf ihrer Seite ist, aber sie dürften genügen, um anzuzeigen, wer moralisch im Recht ist.

#### 6.4.5. Henker

All den Hinrichtungen in den untersuchten Dramen zum Trotz spielt der Henker in ihnen im Allgemeinen kaum eine Rolle. In Buris *Ludwig Capet* wird er zwar im Augenzeugenbericht einer Figur gleich zweimal genannt, aber das erste Mal nur beiläufig, weil Ludwig zu ihm seine letzten Worte spricht, die er zu der Volksmenge nicht sagen kann, da er von Trommeln übertönt wird. Der Henker dient hier also als Adressat für letzte Worte, für die sich ansonsten



kein Abnehmer mehr findet. Darüber, wie er die Worte aufnimmt und auf sie reagiert, erfahren wir nichts, denn es ist nicht wichtig. Es kommt nur darauf an, dass der Verurteilte jemanden hat, zu dem er sprechen kann. Ähnliches lässt sich auch in der Hinrichtungsszene in Büchners *Dantons Tod* beobachten, in der Danton unmittelbar vor dem Ende der Szene zum Henker sagt: „Willst du grausamer sein als der Tod? Kannst du verhindern, daß unsere Köpfe sich auf dem Boden des Korbes küssen?“<sup>1</sup> Alle Mitverurteilten sind zuvor bereits hingerichtet worden, sodass der Scharfrichter für Danton der letzte Ansprechpartner bleibt, wenn er sich nicht an das Volk wenden will, das aber zuvor bereits zynische Reaktionen auf die letzten Worte anderer gezeigt hat. Der Henker bleibt hingegen die gesamte Szene über stumm, er ist ein reiner Adressat, der keine Reaktion zeigt und von dem auch keine erwartet wird.<sup>2</sup>

Bei der zweiten Erwähnung des Henkers im Stück *Buris* erzählt eine Figur, wie jener dem Volk das abgeschlagene Haupt des Königs zeigt. Dieses besondere Todeszeichen und nicht der Henker selbst ist dabei von Interesse. In Hochkirchs *Kapet oder Der Tod Ludwigs XVI.* wird dieses Zeichen dem Publikum sogar auf offener Bühne präsentiert. Laut Regieanweisung trägt der Scharfrichter hier „Ludwigs Haupt auf dem Schavott herum“. Nachdem er während Ludwigs Sterbemonolog und der Hinrichtung vollkommen stumm geblieben ist, spricht er an dieser Stelle seine einzigen Worte im Stück: „Freiheit! Freiheit! – Die Nation hat gesiegt.“<sup>3</sup> Es ist nicht er allein, der dem Tod des Königs diese Deutung gibt. Schon zuvor erschallen der Ruf: „Vivat Nation! – vivat Republic!“ Andere Figuren äußern sich im Anschluss ausführlicher darüber, inwiefern die Hinrichtung einen Sieg für die Nation bedeutet. Für diese Botschaft an sich wird der Henker also nicht gebraucht. Er ist aber der Einzige, der mit dem Kopf des Königs den Beweis für diesen Sieg in Händen hält. Diesen Beweis zu erbringen ist seine vorrangige Aufgabe.

Als Adressat für letzte Worte zu dienen und Todesbeweise zu erbringen sind also die dramaturgischen Funktionen, für die Henker benutzt werden. Wird er hierzu nicht benötigt, wird er zumeist gar nicht erwähnt. Dies mag nicht weiter auffällig erscheinen in Stücken, in denen die Hinrichtung außerhalb der Bühne stattfindet und nur ihr Ergebnis, nicht aber ihr Hergang berichtet wird. Bei Hinrichtungsszenen auf der Bühne, bei denen es sich oftmals um Massenszenen handelt, ist es jedoch bemerkenswert, dass unter all den aufgeführten Figuren ausgerechnet der Henker fehlt. In den Konradin-Dramen Klingers und Heydens ist die Szene beispielsweise von einer Vielzahl Figuren unterschiedlichen Standes erfüllt, unter denen sich

---

<sup>1</sup> Büchner: *Dantons Tod*. S. 149.

<sup>2</sup> Die letzte Szene des Stückes zeigt allerdings zwei Henker singend an der Guillotine beschäftigt. Man kann dies als weiteres Anzeichen für die in manchen Vormärzdramen stattfindende Trivialisierung des Todes ansehen.

<sup>3</sup> Hochkirch: *Kapet oder Der Tod Ludwig des XVI.* S. 44.

auch Vertreter des Gerichts befinden, der Scharfrichter jedoch nicht.<sup>1</sup> Viele dieser Figuren haben in der Szene keine andere Funktion als anwesend zu sein und gesehen zu werden, aber gerade der Henker, der die eine wichtige Handlung begeht, wegen der sich alle an diesem Ort einfinden, wird nicht aufgeführt. Möglich ist dies nur dadurch, dass in diesen Stücken die Hinrichtung nicht offen gezeigt wird. Bei Klinger findet sie neben der Bühne statt, sodass das Publikum nur die Stufen sieht, die auf das Schafott führen, bei Heyden wird sie durch Wachen verdeckt.<sup>2</sup>

Raupach kann in seinem *König Konradin* hingegen nicht so leicht auf den Henker verzichten, denn bei ihm wird das Schafott unverhüllt präsentiert. Zwar endet das Stück bereits kurz vor der Hinrichtung, aber Konradin hat sein Haupt bereits auf den Richtblock gelegt, als der Vorhang fällt.<sup>3</sup> Diese Geste würde wohl befremdlich wirken, wenn zu diesem Zeitpunkt noch kein Henker anwesend wäre. Raupach erwähnt den Scharfrichter an dieser Stelle zwar nicht, führt ihn aber schon ein paar Seiten zuvor ein: „Die Gefangenen werden an die Treppe des Schaffots gebracht; dort übergibt sie Robert v. B. dem Nachrichter, der nun erst sichtbar wird. Der Nachrichter besteigt das Schaffot.“<sup>4</sup> Mehr erfahren wir über den Henker nicht, im weiteren Verlauf der Szene wird er nicht mehr erwähnt. Es ist bezeichnend, dass Raupach ihn nicht zugleich mit den anderen Figuren auftreten lässt, sondern sein Erscheinen hinauszögert. Während die anderen Figuren zudem in einem geordneten Zug die Bühne betreten, wird er lediglich „sichtbar“. Er bekommt keinen eigenen Auftritt, der die Aufmerksamkeit der Zuschauer erregen könnte, er ist plötzlich einfach da. Wie Raupach dies auf der Bühne konkret bewerkstelligen will, sagt er nicht. Denkbar wäre beispielsweise, den Henker aus dem Hintergrund hervortreten zu lassen, während sich die Aufmerksamkeit des Publikums den einziehenden Figuren zuwendet. Jedenfalls scheint Raupach Interesse daran zu haben die Aufmerksamkeit, die dem Henker zukommt, zu beschränken. Diese eine Stelle, an der er überhaupt erwähnt wird, dient mehr dazu ihn zu verstecken als ihn in den Vordergrund zu rücken, so als handle es sich bei seiner Anwesenheit um einen Makel, den der Dichter am liebsten aus seinem Szenenbild verbannen möchte. Man könnte daher vermuten, dass die Figur des Henkers nicht aus bloßem Desinteresse ausgeblendet wird. Eventuell führt die soziale Ächtung dieses Berufes dazu, dass die Dramatiker die entsprechenden Figuren möglichst aus ihren Stücken heraushalten wollen. Dies wäre allerdings insofern erstaunlich, als andere sozial geächtete Figuren wie beispielsweise Räuber in den untersuchten Stücken

---

<sup>1</sup> Klinger: *Konradin*. S. 356/357; Heyden: *Conradin*. S. 308.

<sup>2</sup> Vgl. oben, S. 51, 56.

<sup>3</sup> Raupach: *König Konradin*. S. 344.

<sup>4</sup> Ebd., S. 341.

häufig auf der Bühne zu finden sind. Anhand der Primärtexte allein lässt sich letztlich kein eindeutiger Grund für die auffällige Vernachlässigung des Henkers ausmachen.

Zudem existiert in den untersuchten Stücken zumindest eine Ausnahme von dieser Regel, und zwar in Schikaneders Trauerspiel *Der Grandprofos*. Hier hat der Scharfrichter bedeutende Redeanteile, sowohl im letzten Akt, in dem die Hinrichtung stattfindet, als auch im Akt davor. Er nutzt sie unter anderem dazu wiederholt sein Bedauern über die Aufgabe auszudrücken, die ihm zugeteilt worden ist, und die verurteilte Person zu bitten keinen Groll gegen ihn mit ins Grab zu nehmen.<sup>1</sup> Auch versichert er ihr, dass es schnell gehen wird.<sup>2</sup> Zuvor zeigt er allerdings Unsicherheit, er bittet Gott darum ihn nicht fehlschlagen zu lassen: „Herr Gott! verlaß mich nur heute nicht. Es wäre das erstemal, wenn es fehl schlänge. Ich will das Geld, welches ich bekomme, gern unter die Armen theilen, wenn ich es glücklich mit ihr endige.“<sup>3</sup> Die Hinrichtung selbst findet nicht auf der Bühne statt, allem Anschein nach gelingt sie dem Henker aber. Zumindest berichtet niemand über Schwierigkeiten bei der Ausführung, auch er selbst nicht, als er nach getaner Arbeit vor seinen Vorgesetzten tritt. Er bittet ihn bei dieser Gelegenheit lediglich um seine Entlassung.<sup>4</sup> Der dramaturgische Zweck, der Figur des Scharfrichters so viel Raum zu geben, dürfte darin liegen zu betonen, wie außerordentlich rührend der vorliegende Fall ist. Nicht einmal der Henker kann sich dieser Wirkung entziehen, die ihn bis zur Aufgabe seines Berufes bringt, und es wird natürlich vom Publikum erwartet, dass es ihm in Sachen Mitgefühl nicht nachstehen möchte. „Die allgemeine gesammelte volle Thränenärnte dieses Stückes ist mir Beweis und Befriedigung für meine Arbeit“<sup>5</sup>, schreibt der Dichter im Vorwort des Stückes.

#### 6.4.6. Krieger

Die Unterschiede zwischen Heldenfiguren und einfachen Soldaten wurden oben bereits ausführlich behandelt.<sup>6</sup> Der ideale Held verbreitet auf dem Schlachtfeld um sich her den Tod, überlebt manchen seiner Kampfgenossen und wenn er schließlich doch der Übermacht der Feinde erliegt, wird selbst sein Tod noch als Triumph inszeniert. Einfache Soldaten hingegen sterben in Massen, ihr Tod wird häufig nur in einer Zahl erfasst, die mit den Verlusten der Gegenseite verglichen wird, denn erst in der Relation der Todeszahlen und der damit einhergehenden Verschiebung der Kräfteverhältnisse ist der Tod des Soldaten von Bedeutung.

---

<sup>1</sup> Schikaneder: *Grandprofos*. S. 65.

<sup>2</sup> Ebd., S. 96.

<sup>3</sup> Ebd., S. 68.

<sup>4</sup> Ebd., S. 106.

<sup>5</sup> Ebd., S. 1.

<sup>6</sup> Siehe oben, S. 398.

Immerhin wird in manchen Fällen ein Einzelner aus der Masse der Sterbenden herausgegriffen und als Beispiel für das Schicksal tausender anderer für einen kurzen Moment ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, bevor sich das Stück wieder denjenigen Figuren zuwendet, die im Gegensatz zu ihm Einfluss auf den Handlungsverlauf haben.

So unterschiedlich ihre Tode dargestellt werden, so sehr ähneln sich der Held und der gewöhnliche Soldat aber hinsichtlich ihrer Aufgaben, die sich im Grunde darin erschöpfen zu töten und zu sterben. Die Gewichtung ist unterschiedlich, der Held ist erfolgreicher im Töten, der Soldat schneller im Sterben, aber letztendlich sind beide Krieger, deren einziger Daseinszweck der Tod ist. In Dramen, die von Krieg und Schlachten handeln, treten sehr häufig solche Kriegerfiguren auf. Im Stück selbst wird das Töten oder Sterben aber nur selten als Daseinszweck des Kriegers beschrieben, und wenn doch, so sind es interessanterweise vor allem die Kriegerfiguren selbst, die ein entsprechendes Bild von sich entwerfen. „Der Krieger kennt die Verzweiflung nicht. / Er stirbt mit kaltem Blut – so will’s die Pflicht“<sup>1</sup>, sagt etwa Peter Brahe, Kommandant des Schlosses Gripsholm in Auffenbergs *König Erich*, bei seinem ersten Auftritt im Stück. Etwas später fügt er noch erklärend hinzu: „In Gottes-Hand ruht jedes Menschenleben, / Und alle Schmerzen enden in dem Grab. / Heut’ oder Morgen! Lebet siebzig Jahre, / Ein Augenblick verschlingt die lange Kette, / Und streicht des Daseyns große Rechnung aus! / Der Greis ist jung im Tode wie das Kind: / „Sie lebten“!! wird zum Grabgesang für Beyde. / [...] Wer sterben muß, dem bleibt freie Wahl: / Ob er als Memme, oder Held will enden.“<sup>2</sup> Brahe demonstriert hier große Gleichgültigkeit gegenüber dem Leben, das ihm bedeutungslos erscheint, weil er es vom Moment des Todes aus betrachtet, durch den ohnehin „des Daseyns große Rechnung“ und damit jeder Unterschied ausgelöscht wird. Die Art und Weise, mit dem eigenen Tod umzugehen, scheint von dieser nihilistischen Sichtweise jedoch nicht betroffen zu sein, hier macht Brahe einen Unterschied zwischen „Held“ und „Memme“ und deutet damit an, dass dieser eine Unterschied, aus welchen Gründen auch immer, von Bedeutung ist. Unabhängig von der offensichtlich mangelhaften Konsistenz dieser Sichtweise bleibt festzuhalten, dass hier die Bedeutung des Lebens gänzlich auf den Tod konzentriert wird. Als kurze Zeit später Schloss Gripsholm durch den Feind erobert wird und Widerstand zwecklos geworden ist, sprengt der Kommandant Brahe sich, seiner Weltsicht getreu, mit dem Pulverturm in die Luft.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Auffenberg: *König Erich*. 1820. S. 137.

<sup>2</sup> Ebd., S. 139.

<sup>3</sup> Ebd., S. 148.

Während Brahe sich auf den Tod konzentriert, hat die Titelfigur in Toerrings *Kaspar der Thorringer* es vor allem auf das Töten abgesehen, wie sich schon zu Beginn des Stückes im Dialog mit Ehefrau Margarethe zeigt:

„Marg. Aber soll denn Krieg und Blut, und Krieg und Blut allein der Gegenstand der Wünsche des edlen Kaspars sein?

Kasp. Ja Frau!

[...]

Marg. Blut und Krieg! Einziger Gegenstand eurer Wünsche?

Kasp. Nochmals Ja! [...]"<sup>1</sup>

Der Ansicht seiner Frau nach Bedarf diese Antwort einer moralischen Rechtfertigung und Kaspar ist um eine solche nicht verlegen:

„Kasp. [...] ohne Feder schreibt man nicht, und ohne Schwert regiert man nicht: es giebt Schulfüchse, es muß auch Soldaten geben – Soldat bin ich! [...]

Marg. Ihr streitet aber doch nur um den Frieden, den ihr dann hasset?

Kasp. Das thun Miethlinge und Knechte, wir Ritter fechten gegen Unrecht: und da giebts zu fechten, so lang es Menschen giebt.

Marg. Und wer macht euch Ritter zu Richtern der Menschen?

Kasp. Unser Recht ist unsre Kraft, unsere Gesetze sind unsere Ritterpflichten. Wollte Gott! jeder, der Macht hat, brauchte sie wie wir! Tod ist Strafe der Sünde; Gott, verordnete sie, wir geben ihn.“<sup>2</sup>

Für Kaspar besteht der gesamte Sinn seines Lebens also im Töten. Um den eigenen Tod macht er sich dabei wenig Gedanken, denn: „Tod ist nichts, es ist der Glockenschlag einer Uhr, die wir nicht aufziehen“<sup>3</sup>. Während Brahe, obgleich selbst Kommandant, eher die Perspektive des einfachen Soldaten beschreibt, dessen Aufgabe vor allem darin besteht seinen Befehlen gemäß im Kampf zu sterben, nimmt Kaspar den Standpunkt des Helden ein, der den Tod in erster Linie austeilt. Letztlich reduzieren beide ihren Lebenszweck auf den Tod auf dem Schlachtfeld, ob es nun der eigene Tod oder der anderer ist.

Beachtenswert ist, dass sowohl Brahe als auch Kaspar sich für ihre Sichtweise rechtfertigen müssen, Kaspar gegenüber seiner Frau, Brahe gegenüber einem Gefangenen, den er in Gripsholm mit Einsatz seines Lebens zu bewachen hat. Sowohl Kaspars Ehefrau als auch Brahes Gefangener sind Figuren, die im jeweiligen Stück überwiegend positiv dargestellt werden und keine von beiden begeht eine unmoralische Tat. Die Kritik kommt also von

---

<sup>1</sup> Toerring: *Kaspar der Thorringer*. S. 8.

<sup>2</sup> Ebd., S. 9.

<sup>3</sup> Ebd., S. 10.

Figuren, die, grob gesagt, auf der Seite der Guten stehen. Die Weltsicht Brahes und Kaspars wird somit im Stück keineswegs als selbstverständlich akzeptiert, sie erscheint vielmehr als moralisch zweifelhaft. Dennoch wird sie zu keinem Zeitpunkt in den Stücken eindeutig widerlegt oder als moralisch verwerflich dargestellt, ebenso wenig, wie sie eindeutig bestätigt wird. Brahe ist eine Nebenfigur, die insgesamt ohne klare Wertung bleibt. Er folgt den Befehlen der deutlich negativ dargestellten Hauptfigur, trägt für deren Verbrechen aber keine Verantwortung. Bei Kaspar handelt es sich hingegen fraglos um eine positiv dargestellte Figur, der Autor hat in diesem Stück offenbar versucht seinen eigenen Vorfahren zu glorifizieren. Dies bedeutet aber nicht, dass auch seine kriegerische Haltung uneingeschränkt positiv bewertet werden muss. Tatsächlich handelt Kaspar selbst nicht durchgehend so, wie es die Exposition durch den Dialog mit seiner Frau erwarten lässt. Zwar kämpft und tötet er wiederholt für das, was er für das Recht hält, doch am Ende des Stückes zieht er den Frieden dem Krieg vor. Es ist diese Abkehr von seinem kriegerischen Verhalten, nicht seine Taten auf dem Schlachtfeld, für die er letztendlich von anderen Figuren bejubelt wird.<sup>1</sup> Obgleich die Dramatiker des untersuchten Zeitraums gerne Kriegerfiguren verwenden, deren einziger Zweck im Töten und Sterben besteht, sind sie doch zurückhaltend damit einen solchen Daseinszweck explizit als beispielhaft darzustellen. Toerring scheint davon auszugehen, dass der Mut und das kriegerische Verhalten seiner Hauptfigur bewundert wird, schreckt aber davor zurück den Krieg ausdrücklich zu verherrlichen und den Typus des Kriegers zu einer allgemeinen Norm zu erheben. Deshalb stellt er dem Krieger Kaspar in seiner Ehefrau eine Fürsprecherin des Friedens gegenüber und deshalb ist es am Ende der freiwillige Friedensschluss, der Kaspar den größten Ruhm bringt. Sogar Kaspar selbst grenzt seine Lebensphilosophie ausdrücklich auf den Soldatenstand ein und macht durch seinen Verweis auf die „Schulfüchse“ deutlich, dass nicht jeder seinen Daseinszweck im Krieg suchen kann und soll.

Wie gesagt, wird dieses spezielle Kriegerbild, gemäß dem der Krieger nur lebt, um zu töten und zu sterben, nahezu ausschließlich in der Selbstbeschreibung geäußert. Es gibt fast keine Fürsten oder Feldherrn, die ihren Soldaten jeden anderen Lebenssinn absprechen, als in den von ihnen geführten Kriegen und Schlachten zu kämpfen und zu sterben. Nur Kriegerfiguren wie Kaspar oder Brahe wird es zugestanden, den Lebenssinn der ihnen untergebenen Soldaten auf den Tod zu reduzieren, aber diese schließen sich selbst in diese Bewertung mit ein. Daneben gibt es natürlich noch negative Figuren wie Gutzkows *Nero*, die den Wert des Lebens anderer Menschen gering einschätzen, aber dies gilt dann für andere Menschen im

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 152.

Allgemeinen und beschränkt sich nicht auf den Soldatenstand. Selbst ausgesprochen negativ dargestellte Fürstenfiguren opfern ihre Soldaten in aller Regel nicht leichtfertig ihren egoistischen Motiven auf, sondern riskieren mit deren Leben zugleich ihr eigenes. Karl von Anjou beispielsweise wird in Heydens *Conradin* zwar als tyrannischer und beim Volk äußerst verhasster Herrscher dargestellt, auf dem Schlachtfeld aber verhält er sich ebenso als ehrenhafter Krieger wie Kaspar der Thorringer. Wie Heldenfiguren mähen er und ein ihn unterstützender Prinz die Reihen ihrer Feinde „gleich Schnittern“<sup>1</sup> nieder. Als Karl seine Niederlage unabwendbar glaubt, will er lieber sterben als zu fliehen<sup>2</sup>, und als Conradin schließlich gefangen genommen wird, zeigt er sein Bedauern darüber, dass seinem Feind nicht die Ehre eines Todes auf dem Schlachtfeld zuteilwurde<sup>3</sup>. Seine Wertschätzung für diese Todesart ist also ungemein hoch. Der Grund dafür, dass sich selbst Schurken in dieser Hinsicht zum Teil nicht von Helden unterscheiden, mag in manchen Fällen in der Figurenkonstellation zu suchen sein. Der Antagonist soll dem Protagonisten ein würdiger Gegner sein. Möglicherweise schrecken die Dramatiker aber auch davor zurück Fürsten zu zeigen, denen das Leben und der Tod ihrer Soldaten gleichgültig sind. Zwar behandeln die Dramatiker den Tod einfacher Soldaten selbst oftmals äußerst nachlässig, sie wollen aber doch nicht, dass er explizit trivialisiert wird oder dass es gar eine Fürstenfigur ist, die sich dieser Trivialisierung schuldig macht. Die Soldaten opfern sich in der Schlacht für ihren Fürsten. Erkennt der Fürst den Wert dieses Opfers nicht an, so verliert ihr Tod seinen Sinn. Den Wert seines Todes wollen die Dramatiker, gewisse oben bereits behandelte Vormärzsdichter ausgenommen<sup>4</sup>, dem Soldaten nicht explizit absprechen, sei es aus eigener Überzeugung oder aus Furcht vor Zensur oder anderen Sanktionen.

Ein paar Ausnahmen von dieser Regel gibt es aber doch, und zwar dann, wenn der betreffende Herrscher einer Kultur angehört, die als fremdartig dargestellt wird. In solchen Fällen sehen die Dramatiker sich anscheinend nicht zur Zurückhaltung gezwungen. Als in Körners *Zriny* der Großwesir Mehmed dem Sultan Soliman berichtet, dass er den eigenen Truppen den Rückzug befohlen hat, weil der Angriff Tausenden der eigenen Soldaten das Leben gekostet hat und zudem völlig sinnlos ist, da die belagerte Stadt Sigeth sich ohnehin nicht mehr lange halten kann, antwortet Soliman: „Daß Sigeth fallen muß, das weiß ich auch, / Mir aber gilt der Augenblick, und soll ich / Mit Millionen Leben ihn erkaufen! [...] Ich habe nie mit Menschen

---

<sup>1</sup> Heyden: *Conradin*. S. 225.

<sup>2</sup> Ebd., S. 214-216.

<sup>3</sup> Ebd., S. 243.

<sup>4</sup> Vgl. den Abschnitt *Der Repräsentant der Masse der Toten*, S. 406.

karg gethan; / Soll ich's in meinen letzten Thaten lernen?“<sup>1</sup> Im Laufe des Stücks treffen immer wieder Nachrichten über tausende getöteter türkischer Soldaten ein, aber Soliman interessieren die Verluste unter den eigenen Leuten nicht, bis zu seinem letzten Atemzug lässt er stets von Neuem angreifen. Als seine Soldaten schließlich nicht mehr stürmen wollen, gibt er die Anweisung: „Laßt sie mit Hunden hetzen, jagt sie / Mit Peitschenhieben an den Wall hinauf, / Pflanzte Feuerschlünde hinter ihre Reihen, / Und schießt sie nieder, weigern sie den Sturm, / Sigeth muß fallen, und sollt' ich die Gräber / Mit Janitscharenköpfen füllen, sollt' ich / Auf Leichenwällen meines halben Heers / Die andre Hälfte in die Hölle schmettern!“<sup>2</sup> Für Soliman zählt ausschließlich das Ergebnis, vor dem Leben seiner Soldaten hat er keinerlei Respekt. Im Stück selbst wird sein Verhalten nicht eindeutig als Bestandteil einer fremdartigen Herrschaftskultur dargestellt. Seine Untergebenen kritisieren ihn sogar dafür, dieses Verhalten erscheint ihnen also durchaus nicht als eine Selbstverständlichkeit, was die Vermutung nahelegt, dass es sich um einen individuellen Charakterzug Solimans handelt. Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch in anderen Fällen machen. Beispielsweise will Mahomet in Ayrenhoffs *Irene* zur Strafe für deren angebliche Feigheit bei einer kurz zuvor erlittenen Niederlage jeden zehnten seiner eigenen Soldaten erwürgen lassen.<sup>3</sup> Auch hier wird der Grund für Mahomets Verhalten nicht explizit in seiner Kultur oder Religion verortet. Zudem rät ihm sein Großwesir von seinem Vorhaben ab und bringt ihn tatsächlich dazu seine Meinung zu ändern. Dennoch bleibt festzuhalten, dass diese Verachtung des Lebens der eigenen Soldaten in den untersuchten Stücken fast ausschließlich unter Herrschern auftritt, die Kulturen angehören, welche im Stück als aus christlicher Sicht fremdartig dargestellt werden. Hierzu ist anzumerken, dass in beiden Stücken Konflikte zwischen Christen und Muslimen bestehen und derartige Charakterzüge des Herrschers natürlich ein dramaturgisches Mittel zur Abwertung der muslimischen Seite darstellen. Hieraus sollte man aber nicht schließen, dass der in den untersuchten Stücken vermittelte Blick auf die muslimische Kultur oder auch nur auf muslimische Herrscher grundsätzlich abwertend wäre. In Auffenbergs *Der Löwe von Kurdistan* oder in Platens *Treue um Treue* werden muslimische Herrscher beispielsweise ausgesprochen positiv dargestellt, obwohl auch in diesen Stücken mindestens ein großes Konfliktpotential zwischen Muslimen und Christen besteht.

---

<sup>1</sup> Körner: Zriny. S. 68.

<sup>2</sup> Ebd., S. 99.

<sup>3</sup> Ayrenhoff: Irene. S. 385.



#### 6.4.7. Auftragsmörder und Banditen

Räuber- und Banditenfiguren erfreuen sich in den untersuchten Dramen einer gewissen Beliebtheit. Hierzu mag der Erfolg von Schillers *Die Räuber* beigetragen haben, aber es wäre falsch, das Phänomen ausschließlich mit der Popularität dieses Vorbilds oder etwa mit der Anziehungskraft der Gesetzlosigkeit erklären zu wollen. In den Dramen erfüllen die Banditen häufig eine bestimmte Funktion, nämlich Verbrechen zu begehen, die andere Figuren nicht eigenhändig begehen können oder wollen. In dieser Funktion treten Banditenfiguren auch schon vor dem Stück Schillers auf. Beispielsweise werden in Lessings *Emilia Galotti* Banditen damit beauftragt die Titelfigur zu entführen und ihren Bräutigam zu erstechen. Auch der sogenannte schwarze Robert übernimmt in Meisls *Carolo Carolini, der Banditenhauptmann* mit seiner Räuberbande den Auftrag eine Frau zu entführen. Ansonsten erledigen Banditen aber zumeist Mordaufträge. Hierbei fällt auf, dass sich ihre Auftraggeber nicht unbedingt auf sie verlassen können. Der schwarze Robert etwa erhält an anderer Stelle im Stück einen Mordauftrag, wird aber zuvor im Kampf überwunden und verrät, mit einer Pistole bedroht, seinen Auftraggeber.<sup>1</sup> Die Titelfigur in Schintlings *Bartolo der Bandit* berichtet freiwillig ihrer Zielperson von dem Mordauftrag und bietet ihr seine Dienste gegen seinen eigenen Auftraggeber an. Auch in *Emilia Galotti* ist Marinelli mit den Diensten des Banditen Angelo nicht vollends zufrieden, denn Emilia wurde zwar entführt, der Tod ihres Bräutigams gilt aber als zweifelhaft. Angelo geht von seinem Tod aus, weiß jedoch nur zu berichten, dass er ihn schwer verwundet hat, bevor er in einer Kutsche davonfuhr. „Pfuy, Angelo! so ein Knicker zu seyn! Einen zweyten Schuß wäre er ja wohl noch werth gewesen. – Und wie er sich vielleicht nun martern muß, der arme Graf! – Pfuy, Angelo! Das heißt sein Handwerk sehr grausam treiben; – und verpfuschen“<sup>2</sup>, urteilt Marinelli über die Arbeit des Banditen. In Bergers *Galora von Venedig* können die beauftragten Banditen ihrer Zielperson erst habhaft werden, als diese bereits von einer anderen Figur niedergestochen wurde und um Hilfe rufend am Boden liegt. Zwar sticht einer aus der Bande noch einmal zu, ob dies überhaupt noch nötig gewesen wäre, ist aber fraglich.<sup>3</sup> In Daxenbergers *Beatrice Cenci* schließlich führen die Mörder ihren Auftrag zwar aus, aber erst im zweiten Versuch. Beim ersten Mal kommt der beauftragte Bandit unverrichteter Dinge zurück zu seiner Auftraggeberin und gesteht ihr, dass Gewissensbisse ihn von der Tat abgehalten haben.<sup>4</sup> Erst als er einen zweiten Banditen mitnimmt, gelingt der Mord, dieser zweite Bandit lässt sich

---

<sup>1</sup> Meisl: *Carolo Carolini*. S. 7.

<sup>2</sup> Lessing: *Emilia Galotti*. S. 75.

<sup>3</sup> Berger: *Galora von Venedig*. S. 140.

<sup>4</sup> Daxenberger: *Beatrice Cenci*. S. 16.

jedoch später festnehmen und sagt gegen seine Auftraggeberin aus, was zu deren Hinrichtung führt.<sup>1</sup> Es besteht also eine hohe Wahrscheinlichkeit, dass mit einem Mord beauftragte Banditen nicht nur ihren Auftrag nicht zufriedenstellend erledigen, sondern auch noch für ihren Auftraggeber zur Bedrohung werden. So betrachtet erfüllen Banditenfiguren zwei verschiedene dramaturgische Funktionen: Zum einen erweitern sie den Handlungsspielraum anderer Figuren hinsichtlich Gewaltverbrechen, zum anderen bietet ihre Unzuverlässigkeit die Möglichkeit eine Wende in der Handlung des Stückes einzuleiten.

Hinsichtlich der moralischen Bewertung der Banditenfiguren ist festzustellen, dass sie oftmals zumindest positiver dargestellt werden als ihre Auftraggeber. Bartolo beispielsweise denkt gar nicht daran den Zielen des Antagonisten zu dienen sondern schlägt sich umgehend auf die Seite des Protagonisten. In Daxenbergers *Beatrice Cenci* liegt der äußerst seltene Fall vor, dass die Auftraggeberin selbst die Protagonistin des Stückes ist. Die Titelfigur wird von ihrem Stiefvater sexuell bedrängt und nachdem dieser ihren Liebhaber getötet hat, weiß sie sich nicht mehr anders zu helfen, als zwei Banditen mit seiner Ermordung zu beauftragen. Diese Banditen stehen eigentlich in den Diensten ihres Stiefvaters und geben sogar zu bereits ihre beiden Brüder in dessen Auftrag ermordet zu haben, zeigen jedoch Mitgefühl mit Beatrice und lassen sich zum einen deshalb, zum anderen durch das Versprechen reicher Belohnung auf ihre Seite ziehen.<sup>2</sup> Das von ihnen vermittelte Bild erscheint dadurch noch keineswegs positiv, zumal einer von ihnen Beatrice später verrät, um sich selbst zu retten, aber immerhin zeigen sie mehr Mitgefühl als jener Stiefvater, der unmittelbar zuvor die um ihren Geliebten trauernde Beatrice verspottet<sup>3</sup>. Die Banditenfiguren in den genannten Stücken Lessings und Bergers haben hingegen kaum etwas Positives an sich. Die Verbrechen gehen dennoch von ihren Auftraggebern aus, sie zeigen kaum Eigeninitiative zu verbrecherischen oder grausamen Taten. Bei der Räuberbande in Bergers Stück ist sogar unklar, ob sie die Handlung überhaupt in irgendeiner Weise beeinflusst. Ob die Banditen in diesem Fall einen schlechteren Charakter haben als ihr Auftraggeber, lässt sich nicht beurteilen, weil nicht genug über sie bekannt ist, aber zur Katastrophe tragen sie vergleichsweise wenig bei. Dieser Abstand zwischen Banditen und Antagonisten mag zum Teil aus dramaturgischen Gründen entspringen. Der Antagonist soll der Schurke des Stückes sein und die Banditen sollen ihm diesen Rang nicht streitig machen, sondern nur ein mehr oder weniger zuverlässiges Werkzeug für ihn sein. Eine etwas positivere Darstellung der Banditen kann ein Mittel sein, diesen Abstand herzustellen.

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 20.

<sup>2</sup> Ebd., S. 14.

<sup>3</sup> Ebd., S. 13.

Ein solcher Abstand besteht allerdings nicht immer. In Sodens *Aurore oder das Kind der Hölle* sind sowohl der Bandit als auch sein Auftraggeber lediglich Nebenfiguren und moralisch heben sie sich nicht deutlich voneinander ab, obwohl sie sehr unterschiedlichen Grundsätzen folgen. Filippo will Sardo zunächst den Auftrag geben, Antonio mithilfe eines Tricks zu entführen. Seinen Tod will er gar nicht, er bezeichnet Antonio sogar als seinen Freund. Sardo reagiert jedoch empört auf diesen Vorschlag: „Ha! Bubenstück war nie meines Handwerks. [...] Sagt mir, Antonion gilts; und ich schwöhre euch, in einer Stunde ist er nicht mehr unter den Lebendigen – aber Betrug, Signor, Verrath; das ist Büberey, nicht Arbeit für einen Mann von Ehre.“<sup>1</sup> Er stellt Filippo vor die Wahl entweder ganz von seinen Plänen abzustehen oder Antonio ermorden zu lassen. Kaum hat Filippo sich für den Mordauftrag entschieden, geht Sardo in eine Kapelle, um „für Antonios Seele drei Ave zu beten“, denn: „Ich habe ein Gewissen, Signor!“<sup>2</sup> Ausgeführt wird der Mord letztendlich aber nicht, denn Filippo, vom schlechten Gewissen geplagt, geht im letzten Moment dazwischen, als Sardo Antonio angreift. Hier ist es also ausnahmsweise nicht der Bandit, sondern der Auftraggeber, der sich als unzuverlässig erweist. Sardo ist sogar so zuverlässig, dass Filippo ihn noch einmal dafür bezahlen muss, dass er den vereinbarten Mord nicht begeht.<sup>3</sup> Ob nun Filippo, der seinen Freund verrät, oder der Mörder Sardo moralisch schlechter ist, ist schwer zu sagen. Beide zeigen, dass sie ihren schlechten Taten zum Trotz gewisse moralische Grundsätze haben, nur fallen diese sehr unterschiedlich aus. Letztlich sind aber beide Figuren zu unbedeutend, als dass ihr moralischer Status für die weitere Handlung bedeutsam wäre. Zudem verfügt das Stück von ihnen abgesehen über keinen eindeutigen Schurken. Es gibt hier keinen klaren Konflikt zwischen Gut und Böse und damit fällt auch das Bedürfnis nach einer Hierarchisierung der Figuren hinsichtlich ihrer moralischen Bewertung weg. Die Bösen brauchen sich hier nicht gegenseitig an Bösartigkeit zu übertreffen, damit das Stück über einen einzelnen Widersacher des Protagonisten verfügt, und deshalb ist es egal, ob der Bandit besser oder schlechter ist als sein Auftraggeber.

In *Bartolo der Bandit* ist der Bandit hingegen selbst Titelfigur und steht nicht im Schatten des Antagonisten. Gleichwohl wird gerade er unter allen bisher genannten Banditenfiguren am positivsten dargestellt. Die Figur des gutherzigen Banditen ist hier Selbstzweck und gewinnt nicht erst Bedeutung durch ihre Relation zu anderen Figuren. Generell lässt sich gerade dann, wenn die betreffende Banditenfigur für das Stück von zentraler Bedeutung ist, eine deutliche Tendenz zur positiven Darstellung ausmachen. Die Titelfigur in *Fra Diavolo oder Des Kindes*

---

<sup>1</sup> Soden: *Aurore*. S. 98.

<sup>2</sup> Ebd., S. 100.

<sup>3</sup> Ebd., S. 103.

*Gebet* von Agnes Franz hat zwar zunächst den Plan, das Schloss eines Grafen zu überfallen, zu plündern und mitsamt seiner Bewohner zu vernichten, er stürzt jedoch zuvor von einer Klippe und wird schwer verletzt. Die Kinder des Grafen finden ihn, versorgen ihn und beten für ihn. Der gerührte und dankbare Bandit sieht danach nicht nur von seinem Plan ab, er kämpft auch gegen andere Räuber, um die Kinder zu verteidigen. Zschokkes *Abällino der grosse Bandit* und Meisls *Carolo Carolini, der Banditenhauptmann* sind insofern Spezialfälle, als sich im Laufe dieser Stücke herausstellt, dass es sich bei den Titelfiguren nicht um echte Banditen handelt, sondern um verkleidete Adlige, die diese Maske nur benutzen, um mit ihrer Hilfe den Schurken desto leichter das Handwerk zu legen. Ähnlich wie Bartolo nimmt Abällino dabei zum Schein einen Mordauftrag an und wendet sich dann gegen seine Auftraggeber. Wenngleich Abällino und Carolo keine echten Banditen sind, so vermitteln doch auch diese beiden Stücke den Eindruck, dass sich hinter dem äußeren Anschein des Verbrechers eventuell mehr und vor allem Besseres verbirgt. Ähnliches gilt auch für Brauthals *Die Geopferten*. Hier lässt sich ein junger Adliger durch widrige Umstände dazu verleiten, sich an die Spitze einer Räuberbande zu stellen. Als Hauptmann stellt er sich allerdings wiederholt den Verbrechen seiner Bande in den Weg, sodass diese schließlich seiner überdrüssig wird und ihn gemeinsam mit einem Freund, dessen Schicksal dem seinen ähnelt, am Ende des Stückes erschießt. Hier zeigt sich besonders deutlich, dass diese positiven Banditenfiguren, so beliebt sie in den Dramen des untersuchten Zeitraums auch sind, dennoch als Ausnahmen innerhalb ihres Standes gelten. Der junge Adlige und sein Freund befinden sich inmitten einer Räuberbande, die ihre positiven Charaktereigenschaften nicht teilt, was ihnen schließlich zum Verhängnis wird. Abällino, Carolo Carolini und Fra Diavolo geraten im Verlauf des jeweiligen Stückes allesamt mindestens einmal in Konflikt mit anderen Banditen, deren Verbrechen sie verhindern wollen. Der einzelne Bandit, der im Zentrum des Stückes steht, mag also positiv dargestellt werden, diese Bewertung dehnt sich aber keineswegs auf seinen gesamten Berufsstand aus. Es scheint, als würden die anderen, gewöhnlichen und negativ dargestellten Banditen dazu eingesetzt den positiv dargestellten als Kontrast zu dienen und so zu illustrieren, dass es sich bei ihnen um Ausnahmen handelt. Man könnte hinter dem Einsatz dieser negativ dargestellten Banditen auch moralische Gründe der Dramatiker vermuten, die vielleicht kein schlechtes Beispiel liefern wollen, indem sie den Lebensweg der Gesetzlosen allzu wohlwollend schildern. Zumindest im *Abällino* und im *Carolo Carolini* wäre dies aber unnötig, da es sich bei den Titelfiguren ohnehin nicht um echte Banditen handelt, weshalb die Autoren sich keine Sorgen um die Verherrlichung von Verbrechern zu machen brauchen.

Die Existenz positiv dargestellter Banditen als Titelfiguren dürfte auf die Beliebtheit solcher Figuren beim Publikum zurückzuführen sein. Dies lässt sich schon an den Titeln einiger dieser Stücke ablesen: *Bartolo der Bandit*; *Abällino der grosse Bandit*; *Carolo Carolini, der Banditenhauptmann*. Wird im Titel eines Stückes der Name einer Figur genannt, so ist es im untersuchten Zeitraum ansonsten nicht üblich, diesem Namen eine nähere Beschreibung der Figur beizufügen, von historisch verbürgten Beinamen wie etwa in *Ludwig der Strenge* abgesehen. Bei Banditenfiguren legen die Autoren aber offenbar großen Wert darauf ihr Publikum schon am Titel erkennen zu lassen, dass es sich um einen Banditen handelt, was desto mehr auffällt, da es in zwei dieser Fälle genau genommen gar nicht zutrifft. Die Werbewirksamkeit des Titels ist den Dramatikern hier offenbar wichtiger als dessen Wahrheitsgehalt. Bartolo hingegen ist zwar tatsächlich ein Bandit, hier ist es aber auffällig, dass Schintling ausgerechnet ihn zur Titelfigur macht, denn im Gegensatz zu Abällino und Carolo Carolini ist er nicht die wichtigste Figur des Stückes. Der grundlegende Konflikt wird zwischen zwei adligen Figuren ausgetragen, Bartolo ist daran zunächst gar nicht beteiligt. Im Grunde tut er nicht viel mehr als das, was wir auch schon bei Banditen beobachtet haben, bei denen es sich um vergleichsweise unbedeutende Nebenfiguren handelt, nämlich seinen Auftraggeber verraten und so eine Wende in der Handlung bewirken. Obgleich dieser Zweck mit wenigen Sätzen erreicht werden könnte, scheint der Autor sich die größte Mühe zu geben die Rolle des Banditen auszubauen und ihn so ausführlich wie möglich darzustellen. Offenbar möchte er sein Publikum nicht enttäuschen, sondern ihm den Banditen liefern, den der Titel verspricht.

Zu dieser Beliebtheit von Banditenfiguren mag Schillers *Die Räuber* einiges beigetragen haben. Interessanterweise stellt aber gerade dieses Stück in mancherlei Hinsicht eine Ausnahme dar. Karl Moor steht hier zwar klar als Hauptfigur im Vordergrund, er hebt sich aber nicht so deutliche von den übrigen Mitgliedern seiner Räuberbande ab wie die eben genannten Banditen. Es steht hier nicht ein einzelner positiv dargestellter Räuber einer breiten und weitgehend homogenen Masse gewöhnlicher Verbrecher gegenüber. Andere Räuber haben auch positive Eigenschaften und einen individuellen Charakter. Der Titel des Stückes trägt diesem Umstand Rechnung. Er lautet *Die Räuber* und nicht etwa *Karl Moor, der Räuberhauptmann*. Den Kontrast zu Karl bildet nicht die Menge, sondern die Figur Spiegelbergs, der sich durch seine Hinterlist und andere negative Eigenschaften stärker von der Masse der ihrem Hauptmann treu ergebenen Räuber abhebt als Karl durch seine positiven Eigenschaften. *Die Räuber* mag einiges zur Beliebtheit von Banditenfiguren beigetragen

haben, aber hinsichtlich der Figurenkonstellation orientieren sich spätere Banditendramen nicht an Schillers Stück.

Trotz aller positiven Darstellung steht in den meisten der untersuchten Stücke doch niemals in Frage, dass jeder Bandit, unechte Banditen wie Abällino und Carolo Carolini ausgenommen, auch ein Mörder ist. Es wird stets als selbstverständlicher Teil des Banditenhandwerks angenommen, dass bei den Raubzügen auch Menschen ermordet werden. Moretti in Bergers *Galora von Venedig* beschreibt seinen Werdegang zum Räuber beispielsweise mit folgenden Worten: „Sehn Sie, man arbeitet, schwitzt, läuft und rennt, und bleibt doch bettelarm. Ich ward des Dings überdrüßig, ward desprät, ward ein braver Kerl, und befinde mich, Gott sey Dank! wohl. Was ists auch weiter? Ich färbe meine Hände im Blut und wasche sie im Wasser wieder.“<sup>1</sup> Offenbar bedarf es keiner weiteren Erklärung, dass er mit Ergreifung des Räuberhandwerks auch Blut an seinen Händen hat. Ein Mörder zu werden ist keine eigenständige Etappe auf seinem Lebensweg, es stellt keine Steigerung zum Dasein als Bandit dar, sondern indem er Bandit wird, wird er auch Mörder. Dies erklärt, warum Banditen so gerne mit Morden beauftragt werden: Man kann bei ihnen sowohl die nötige Skrupellosigkeit als auch Erfahrung im Morden voraussetzen. Ungeachtet der bereits festgestellten Unzuverlässigkeit von Banditen lassen sich in manchen Stücken auch Anzeichen dafür finden, dass das Mordhandwerk von ihnen sehr ernsthaft betrieben wird. Zum Beispiel zeigt Sardo in Sodens *Aurore* einen gewissen Stolz auf seine Arbeitsmoral, wenn er behauptet: „Kein Dolchstoß wurde mir bezahlt, er war denn gewiß.“<sup>2</sup> Noch deutlicher zeigt sich professionelles Verhalten, wenn Abällino zu Beginn des nach ihm benannten Stückes vom Banditen Matteo in die Feinheiten des Handwerks eingeführt und mit dem nötigen Werkzeug ausgestattet wird: „Hier hast Du einen Dolch vom feinsten Stahl. Du läßt dir jeden Strich daran bezahlen. Drückst du den Stahl nur einen Zoll tief in das Fleisch deines Gegners: so forderst du von dem, der dich besoldete, zehn Zechinen; zwei Zoll, zwanzig Zechinen; drei Zoll, dreissig. Der ganze Dolch – so viel du selbst willst. Das ist so die Taxe. [...] Hier hast du einen gläsernen Dolch; an ihm hängt der unfehlbare Tod dessen, dem er ins Fleisch gestoßen wird. – Kaum ist der Stich geschehn, so brichst Du ihn in der Wunde ab, und das Fleisch zieht sich über die abgebrochne Spitze zusammen, die bis zum Auferstehungstage darin ihr Quartier behält. [...] Hier dieser metallene Dolch bewahrt in seiner Hohlung ein subtiles Gift; stoß ihn, wem du willst, in den Leib, drücke hart an diese Feder und Du sprützest in eben dem Augenblick den Tod in die Adern des Verwundeten.“<sup>3</sup> Hier ist ein

---

<sup>1</sup> Berger: *Galora von Venedig*. S. 91.

<sup>2</sup> Soden: *Aurore*. S. 98.

<sup>3</sup> Zschokke: *Abällino*. 1795. S. 7/8.

hoher Grad an Professionalität erkennbar, der sich nicht nur an den aufwendigen und speziell den Bedürfnissen des Auftragsmörders angepassten Waffen zeigt, sondern auch am detaillierten Tarifsystem. Zu beachten ist, dass diese ausführliche Einweisung nur in den frühen Ausgaben des Stückes enthalten ist. In der Fassung von 1796, die laut Titelseite „vom Verfasser, für die Bühne, abgeändert“ wurde, ist sie erheblich gekürzt. „Hier hast du einige Dolche vom feinsten Stahl. – Nimm dieselbe, ich gebe sie dir zum Geschenke, ein Kapital, das goldene, schwere Zinsen trägt“<sup>1</sup>, sagt Matteo in dieser Fassung lediglich. Von spezialangefertigten Waffen und Mordtarifen ist hier keine Rede mehr. Es lässt sich leider nicht beantworten, ob Zschokke diese Stelle lediglich gekürzt hat, weil er diese Angaben für überflüssig hielt, denn tatsächlich macht Abällino im ganzen Stück von dem gläsernen und dem giftgefüllten Dolch niemals Gebrauch, oder ob dieser sehr tiefe Einblick in das Mörderhandwerk, der geradezu als Anleitung zum effektiven Morden verstanden werden kann, letztlich doch zu gewagt erschien. Aber auch bei dem Banditen in *Galora von Venedig* zeigt sich, obgleich er im Stück nicht viel bewirkt, zumindest eine Andeutung seiner Expertise. Als seine Auftraggeberin ihm einen Dolch abkaufen möchte, antwortet er ihr: „Nehmen Sie diesen! Das ist ein Dolch, ein braver Dolch! Stahl englisch, scharf wie ein Scheermesser. Den Weg nach dem Herzen trifft er auf ein Haar, bey meiner Seele! auf ein Haar! [...] Wenn sie ihn brauchen, da fassen Sie ihn so! – Der Stoß ist stärker, ist sichrer.“<sup>2</sup> Banditen werden nicht nur deshalb mit Morden beauftragt, weil sie die Einzigen wären, die bereit sind einen solchen Auftrag anzunehmen. So unzuverlässig sie sich in den untersuchten Stücken auch zeigen mögen, verfügen sie doch über ein überlegenes Wissen über die Kunst des Mordens, das sie als die beste Wahl erscheinen lässt.

Tatsächlich scheinen Banditen fast schon ein Monopol auf Auftragsmorde zu haben. Von ihnen abgesehen gibt es kaum Figuren, die für Geld töten. Abällino macht sich diesen Umstand zunutze. Er beschließt alle anderen Banditen aus dem Weg zu räumen, um künftig der einzige Auftragsmörder der Republik Venedig zu sein: „An mich müssen sich dann all jene Schurken wenden, welche vormals meine Spiesgesellen zum Morde der Rechtschaffenen gedungen haben.“<sup>3</sup> Was in diesem Stück gilt, gilt auch für die untersuchten Dramen im Allgemeinen. Fast alle Auftragsmörder sind Banditen und die wenigen Ausnahme zeigen nicht annähernd das Maß an Professionalität, das wir im *Abällino* beobachtet haben. In Wachers *Brunhild* beispielsweise werden schon im Personenverzeichnis drei Figuren als „Mörder“ eingeführt. Im Stück zeigt sich jedoch, dass diese Figuren keineswegs schon zu

---

<sup>1</sup> Zschokke: *Abällino*. 1796. S. 8.

<sup>2</sup> Berger: *Galora von Venedig*. S. 92/93.

<sup>3</sup> Zschokke: *Abällino*. 1795. S. 13.

Beginn der Handlung Mörder sind. Der Erste von ihnen hält vor und nach der Tat lange Monologe über sein schlechtes Gewissen, in denen deutlich wird, dass es sich um seinen ersten Mord handelt und dass er ihn weniger aufgrund seiner Bezahlung begeht als vielmehr aus Angst, dem Befehl des Königs, der ihn beauftragt hat, zuwiderzuhandeln.<sup>1</sup> Auch für die beiden anderen „Mörder“ ist das Mordhandwerk neu, sie werden erst durch Fredegunde, die Antagonistin des Stückes sowie Geliebte und zeitweise Ehefrau des besagten Königs, dazu überredet und mit dem nötigen Werkzeug, zwei langen Messern, ausgestattet. Die Belohnung spielt in diesem Fall eine größere Rolle, wobei Fredegunde zwei verschiedene Arten von Bezahlung in Aussicht stellt: Für den Fall, dass sie überleben, sollen sie „die reichsten werden nach dem König“, und für den Fall, dass sie nach dem Mord selbst getötet werden, verspricht Fredegunde: „So führ’ ich eure Seelen in den Himmel. / Ich mache viele Schenkungen für euch / An Stifter, um die Heiligen verehrt.“<sup>2</sup> Dieses Versprechen ist nötig, um die Männer zum Mord zu bewegen, denn einer von ihnen wendet zuvor ein: „Uns schreckt nur der Hölle ew’ges Feuer.“<sup>3</sup> Hier zeigt sich der moralische Abstand zwischen dem Auftraggeber und den beauftragten Mördern noch deutlicher als bei den Banditenfiguren. Vom Auftraggeber geht das Böse aus, während die Mörder eher wie verführte Naivlinge wirken. Übrigens tritt wenige Seiten nach diesem Dialog der zweite Fall ein: Die Mörder werden unmittelbar nach Erfüllung ihres Auftrags selbst getötet.<sup>4</sup>

Überhaupt stellt sich in diesem Stück das Mörderhandwerk als äußerst gefährlich dar. Fredegunde hat nämlich ein besonderes Talent dafür andere Figuren zum Mord anzustiften und macht davon ausführlich Gebrauch, doch die betreffenden Figuren überleben ihre Tat meist nicht lange. Die Folge davon ist, dass sie schließlich niemanden mehr hat, den sie mit weiteren Morden beauftragen könnte, obgleich der Autor mehrmals zu eben diesem Zweck neue Figuren in das Stück einführt. „So viele habe ich schon zu Mord gereizt, / So viele sind in meinem Dienst gefallen, / Daß keinen mehr ich dazu finden kann. / Ich Thörin! Daß ich dem letzten Mordknecht Maro / Im ersten Brand des Zorns die Händ’ und Füße / Abhauen ließ, weil es ihm nicht gelungen, / Die Feindin Brunhild in den Tod zu senden“<sup>5</sup>, klagt sie in einem Monolog ihr Leid. Hier zeigt sich, dass neben der Möglichkeit bei der Tat ertappt, gefangen und mit dem Tod bestraft oder im Kampf getötet zu werden auch der Auftraggeber für den Mörder zur Gefahr werden kann. Bei den Banditen war ein solcher Fall nicht zu beobachten, denn auf diese haben ihre Auftraggeber normalerweise keinen Zugriff. Die

---

<sup>1</sup> Wachter: Brunhild. S. 29-33.

<sup>2</sup> Ebd., S. 48/49.

<sup>3</sup> Ebd., S. 48.

<sup>4</sup> Ebd., S. 51.

<sup>5</sup> Ebd., S. 167.



Banditenfiguren lassen sich bezahlen, führen mehr oder weniger zuverlässig ihren Auftrag aus und verschwinden dann wieder in den Schutz und das Versteck ihrer Bande. Maro hingegen verfügt über keinen solchen Schutz, er ist ein Untertan seiner Auftraggeberin und ihr somit vollkommen ausgeliefert. Ähnliches ist auch in anderen Stücken zu beobachten. Rosamunde beispielsweise tötet Helmichis, der zuvor in ihrem Auftrag den Mord an ihrem Ehemann, dem Langobardenkönig Alboin, ausgeführt hat, in mehreren Bearbeitungen des Stoffes wie etwa Friedrich de la Motte Fouqués *Alboin der Langobardenkönig* oder *Rosamunde* von Friedrich von Uechtritz.<sup>1</sup> In diesen Fällen hat die Auftraggeberin allerdings nicht die Macht den Tod oder eine andere schwere Bestrafung des Mörders einfach zu befehlen, sie nutzt vielmehr das Vertrauen, das Helmichis zu ihr hat, aus, um ihn zu vergiften. Diese Gefahr besteht für Banditenfiguren ebenfalls nicht, da deren Verhältnis zu ihren Auftraggebern ein rein professionelles ist. All dies bedeutet natürlich nicht, dass nicht auch Banditen gefährlich leben. Bei dem Überfall auf die Kutsche Emilia Galottis etwa wird laut dem Bericht des Banditen Angelo einer seiner Kollegen durch den Grafen getötet, bevor dieser seinerseits Angelo zum Opfer fällt.<sup>2</sup> In Daxenbergers *Beatrice Cenci* wird, wie schon erwähnt, einer der beiden Banditen nach der Tat gefasst. Dass er daraufhin gegen seine Auftraggeberin aussagt, bewahrt ihn nicht vor seiner Strafe.<sup>3</sup> In *Abällino der grosse Bandit* stirbt zwar nicht die Titelfigur, aber dafür werden all ihre Konkurrenten im Auftragsmordgeschäft Abällinos Plan gemäß entweder im Kampf getötet oder gefangen genommen und später hingerichtet.<sup>4</sup> Für Banditen besteht also durchaus ein hohes Berufsrisiko, im Vergleich zu anderen Auftragsmördern sind ihre Überlebenschancen dennoch besser. Für Figuren, die keine Banditen sind, scheint der erste Auftragsmord hingegen meist auch der letzte zu sein. Zum einen beabsichtigen sie in der Regel gar nicht daraus einen Beruf zu machen, zum anderen sind sie dazu nicht in der Lage, weil sie entweder schon an der Ausführung des ersten Mordes scheitern oder danach getötet bzw., wie Maro, so schwer bestraft werden, dass ihnen die Ausübung dieses Berufes nicht länger möglich ist.

---

<sup>1</sup> Fouqué: *Alboin*. S. 234-236; Uechtritz: *Rosamunde*. S. 139.

<sup>2</sup> Lessing: *Emilia Galotti*. S. 74.

<sup>3</sup> Daxenberger: *Beatrice Cenci*. S. 21.

<sup>4</sup> Zschokke: *Abällino*. S. 33/34, 145.

## **7. Die Dramaturgie des Sterbens**

Versucht man die Erkenntnisse der bisherigen Kapitel hinsichtlich bestimmter Aspekte der Behandlung und Darstellung des Todes zu einem historischen Gesamtbild zusammenzufügen, so fällt zunächst einmal die große Konstanz über die gesamte Zeit hinweg auf. Es wurden kaum Phänomene beobachtet, die nur zu einer bestimmten Zeit innerhalb des untersuchten Zeitraum auftreten, die zu Beginn des Zeitraums vorhanden sind und nach und nach verschwinden oder die sich erst im Laufe der Zeit entwickeln. Dies muss nicht bedeuten, dass sich in der Aufführungspraxis nichts geändert hätte. Im Laufe der Arbeit wurde wiederholt beobachtet, dass die Dramatiker in ihren Texten vieles der Fantasie der Leser bzw. der Regie überlassen. Die Rückschlüsse, die sich aus den Texten auf die Aufführungspraxis ziehen lassen, sind also begrenzt und müssten durch eine umfangreiche Untersuchung weiterer Quellen ergänzt werden, um ein adäquates Bild der historischen Entwicklung zu erhalten. In der vorliegenden Untersuchung, die sich auf das literarische Werk konzentriert, bleibt aber nur, die weitgehende Konstanz innerhalb der Texte festzuhalten.

Ein paar zeitlich begrenzt auftretende Besonderheiten konnten im untersuchten Zeitraum dennoch ausgemacht werden, etwa die Modeerscheinung des Schicksalsdramas oder die Dramen des Vormärz betreffend, die sich in verschiedener Hinsicht gegen bestimmte Konventionen der Todesdarstellung wenden. Dabei ist jedoch festzuhalten, dass die betreffenden Stücke auch zur Zeit ihrer größten Verbreitung auffällige Ausnahmeerscheinungen waren. So erfolgreich das Genre des Schicksalsdramas auf den Bühnen gewesen sein mag, die Anzahl der veröffentlichten dramatischen Texte, die ihm zuzurechnen sind, ist überschaubar. Ein paar Stücke, die anderen Genres angehören, haben zudem das eine oder andere Elemente des Schicksalsdramas übernommen, um so von dessen Popularität zu profitieren, und ein paar komische Stücke parodieren dessen von manchen Kritikern wie Dramatikern als abergläubisch empfundene Prämissen. Auf die breite Masse der zwischen 1810 und 1830 erschienenen Dramen hat das Schicksalsdrama jedoch nur wenig Einfluss. Für die Vormärzdramen von Autoren wie Büchner, Grabbe oder Gutzkow gilt Ähnliches.

Zusätzlich zu diesen zeitlich begrenzten Phänomenen gibt es ein paar Stücke, in denen sich die Autoren schlicht über die geltenden Regeln hinwegsetzen, ohne dabei einer bestimmten Mode oder literarischen Strömung zugerechnet werden zu können. Von diesen Ausnahmen abgesehen folgen die untersuchten Dramen hinsichtlich der Darstellung des Todes einer Reihe von Konventionen, die ihnen enge Grenzen auferlegen. Im Folgenden sollen diese

Konventionen und Grenzen, die bislang nur im Hinblick auf einzelne Aspekte behandelt wurden, im Zusammenhang betrachtet und nach den Gründen für ihr Bestehen geforscht werden, soweit dies in einer Arbeit möglich ist, die sich fast ausschließlich auf literarische Primärtexte stützt. Eine umfassende historische Einordnung kann dabei nicht geleistet werden. Dennoch lohnt es sich zumindest einmal die Frage zu stellen, ob es vielleicht ein gemeinsames dramaturgisches Grundprinzip gibt, das als Ursache für die Konformität der Todesdarstellung ausgemacht werden kann. Vielleicht gelangt man auf diesem Weg von den bisherigen Einzelbeobachtungen zu dem Gesamtbild einer kohärenten Dramaturgie.

### **7.1. Willentlichkeit und der Ausschluss des Zufalls**

Im Laufe der vorliegenden Arbeit hat sich gezeigt, dass der Tod von Hauptfiguren stets in gewisser Weise sinnvoll erscheinen soll, unter anderem daran, dass gewisse Todesarten, die als banal, alltäglich, zufällig oder eben sinnlos erscheinen, in den untersuchten Stücken fast gar nicht auftreten. Während Hinrichtungen sowie Morde und Selbstmorde sehr häufig auftreten, stirbt kaum eine Hauptfigur durch eine Krankheit oder einen Unfall. Morde, Selbstmorde und Hinrichtungen sind allesamt zielgerichtete Akte und haben somit mindestens aus Sicht der Figur, die sie begeht bzw. anordnet einen Sinn, sofern diese nicht vollkommen irrational handelt. Ein Unfall hingegen ist schon per Definition des Wortes keine zielgerichtete Handlung. In den untersuchten Dramen kommt es allenfalls dazu, dass ein Mord durch den Mörder als Unfall dargestellt wird, wie etwa bei dem scheinbaren Jagdunfall in Müllners *Die Schuld* bzw. in Artners *Die That*, aber kaum zu tatsächlichen Unfällen. Stirbt doch einmal eine zentrale Figur auf eine Weise, die man gewöhnlich als Unfall bezeichnen würde, findet eine Umdeutung statt. In Friedrich Asts *Krösus* sorgen sich die Eltern zunächst noch, dass der junge Thronfolger Atys auf der Jagd Opfer eines Unfalls werden könnte und wollen ihn deshalb von desgleichen fernhalten.<sup>1</sup> Krösus drückt seine Dankbarkeit dafür aus, dass sein Atys bislang „vor allem Unfall“ bewahrt wurde.<sup>2</sup> Auch als ein anonymes Bote dem König schließlich die Nachricht von dem tödlichen Jagdunfall überbringt, heißt es zunächst noch: „So lass den Unfall, König, dir erzählen [...]“<sup>3</sup>. Kurz darauf wird jedoch berichtet, wie Adrastos sich selbst als Mörder anklagt, „betheuernd, / Dass unfreywillig sey dies Schuldvergehen.“<sup>4</sup> Seiner Aussage nach habe er mit seinem Pfeil auf ein Wildtier gezielt, Atys sei ihm in die Schusslinie gelaufen. Der Täter selbst beteuert also, dass es sich um einen

---

<sup>1</sup> Ast: *Krösus*. S. 10.

<sup>2</sup> Ebd., S. 90-92.

<sup>3</sup> Ebd., S. 111.

<sup>4</sup> Ebd., S. 113.

nicht willentlichen Akt gehandelt hat, was ihn jedoch nicht davon abhält die Tat für einen Mord zu halten. Diese Deutung wird im Folgenden übernommen, auch Krösus sieht in ihm fortan den Mörder seines Sohnes. Die Aussage des Adrastos, dass es nicht in seiner Absicht lag Atys zu treffen, wird dabei nicht in Zweifel gezogen. Dennoch gilt fortan als Mord, was bisher als Unfall bezeichnet wurde. Die Umbenennung des Unfalls in Mord genügt aber noch nicht, denn die Zufälligkeit des Todesfalls bleibt weiterhin bestehen. Sie geht erst verloren, als Adrastos sich selbst als Verfluchten darstellt, der von höheren Mächten dazu bestimmt ist Leid zu verursachen und Schuld auf sich zu laden.<sup>1</sup> Krösus schließt sich auch dieser Deutung an: „Und überdies erkenn’ ich unglückselger, / Dass ohne Schuld du in die Schuld gesunken, / Dass dich die Gottheit schlug mit gleichen Wunden.“<sup>2</sup> Er fügt noch hinzu, dass die Götter ihm Adrastos geschickt hätten, um ihn für seine Sünden zu bestrafen. Damit ist jede Zufälligkeit aus dem, was ursprünglich einmal als Unfall galt, getilgt. Adrastos mag den Tod des Atys nicht willentlich herbeigeführt haben, aber an die Stelle seines Willens tritt der Wille der Götter. Ähnliches lässt sich bei Krankheiten beobachten. Sie treten in den untersuchten Dramen selbst bei Nebenfiguren kaum als Todesursachen auf. Wenn in Klopstocks *David* doch einmal eine Seuche wütet, die zumindest Nebenfiguren dahinrafft, handelt es sich dabei um eine Strafe Gottes.

Etwas anders hingegen verhält es sich mit dem Tod aus psychischem Schmerz oder aus unsichtbaren und nicht genauer definierbaren Ursachen. Von Penthesilea abgesehen, scheinen ihn die betreffenden Figuren nicht willentlich herbeizuführen. Die Todesfälle wirken dennoch nicht zufällig. Vielmehr gelten sie als Resultat einer psychischen Notwendigkeit. Der Figur ist es schlicht unmöglich unter den gegebenen Umständen weiterzuleben, deshalb stirbt sie. Es zeigt sich an solchen Fällen, dass die Eliminierung des Zufalls aus den dramatischen Todesfällen nach dem Verständnis der damaligen Dichter nicht unbedingt erfordert, dass der Tod willentlich herbeigeführt wird. Somit stellt sich die Frage, weshalb manche physischen Ursachen wie Unfälle und Krankheiten aus den Stücken ausgeschlossen werden, eine psychische Ursache wie in den genannten Fällen hingegen nicht. In gewissem Sinne tritt der Tod in beiden Fällen notwendig ein. So wie Frau von Pirewiz und Maria nicht ohne ihren Ehemann bzw. Geliebten weiterleben können, so kann auch Atys nicht weiterleben mit einem Pfeil in seiner Brust. Offenbar gibt es aber etwas, das diese beiden Formen von Notwendigkeit voneinander unterscheidet. Das Unterscheidungsmerkmal, das in den Texten am deutlichsten zutage tritt, ist die Freiwilligkeit. Die Figuren, die an psychischem Schmerz

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 125-127.

<sup>2</sup> Ebd., S. 127.

sterben, führen ihren Tod zwar nicht selbst herbei, sie befinden sich jedoch in einer Lage, in der er ihnen erwünscht kommt oder in der sie zumindest nichts mehr gegen ihn einzuwenden haben. Dies lässt sich zumindest bei denjenigen Figuren beobachten, die vor ihrem Tod noch in der Lage sind zu sprechen. „Ich folge!“<sup>1</sup>, sind die letzten Worte Marias am Leichnam Balboas. „Ich muß – zu meinem Geliebten. [...] Nicht wahr, mein Vater, ich muß zu ihn?“<sup>2</sup>, fragt Frau von Pirewiz, als sie ihren Ehemann für Tod hält. Der Wunsch nach Wiedervereinigung mit dem Geliebten im Jenseits nimmt dem Tod jeglichen Schrecken. Die Bereitschaft zum Tod, die die Figuren zeigen, ist mit dessen willentlicher Herbeiführung zwar nicht gleichzusetzen, kommt dieser aber nahe. Es wurde oben bereits auf die Ähnlichkeit zu Szenen hingewiesen, in denen Figuren in vergleichbaren Situationen Selbstmord begehen. Diese Ähnlichkeit deutet darauf hin, dass es sich bei dem Tod aus psychischem Schmerz zumindest in manchen Fällen lediglich um ein dramaturgisches Mittel handelt einen vergleichbaren Effekt zu erzielen, ohne die Figur dabei mit der Sünde des Selbstmords belasten zu müssen.<sup>3</sup> Die Frage, weshalb der Tod aus psychischen Ursachen nicht als zufällig erscheint, ließe sich in diesen Fällen also damit beantworten, dass diese psychische Todesursache lediglich als Substitut für einen willentlich herbeigeführten Todesfall dient und deshalb wie ein solcher behandelt wird.

Man kann allerdings bezweifeln, ob diese Erklärung auch für diejenigen Fälle geltend gemacht werden kann, in denen die betreffenden Figuren vor ihrem Tod stumm bleiben. Die Ähnlichkeit zu Selbstmordszenen wird ansonsten vor allem durch jene Aussagen der sterbenden Figur erzeugt, die hier fehlen. Man könnte dies als Anzeichen dafür werten, dass eine seelische Notwendigkeit schlicht höher bewertet wird als eine körperliche. Dies mag zwar tatsächlich der Fall sein, doch betrachtet man die betreffenden Fälle näher, lassen sich noch andere Erklärungsmöglichkeiten finden. Der Vater in Heydens *Nadine* beispielsweise ist letztlich nur eine Nebenfigur, wenn auch eine bedeutende. Dass in seinem Fall keine Replik vorhanden ist, die die Freiwilligkeit seines Todes betont, bedeutet nicht zwangsläufig, dass diese Freiwilligkeit nicht besteht, sondern kann schlicht daher rühren, dass dem Dramatiker die Figur nicht wichtig genug ist, um ihr eine solche Replik zuzugestehen. Zudem lässt sich der Tod dieser Figur auch als göttliche Strafe interpretieren. „Gerichtet hat ihn Gott“<sup>4</sup>, stellt ein Vertreter der Inquisition fest. Auch beim Tod Thassilos wird ein göttlicher Einfluss

---

<sup>1</sup> Collin: Balboa. S. 129.

<sup>2</sup> Erdmann: Der Mißverstand. S. 113.

<sup>3</sup> Siehe oben, S. 100.

<sup>4</sup> Heyden: Nadine. S. 148.

angedeutet. „Ihn hat Gott erlöst / Aus Deinen Händen“<sup>1</sup>, sagt Thassilos Ehefrau zu Karl dem Großen, dem Antagonisten des Stückes. In beiden Stücken kann diese Deutung nicht als gesichert gelten, sie wird von den anderen Figuren weder übernommen noch widerlegt, sondern schlicht nicht weiter thematisiert. Auch gibt es keine deutlichen Zeichen für einen göttlichen Eingriff. Die knappen Äußerungen könnte man deshalb auch als bloße Redensart ansehen. Zumindest wird durch sie aber die Möglichkeit angedeutet, auch in diesen Fällen den menschlichen Willen durch einen göttlichen zu ersetzen. Im Fall Thassilos kommt noch der Wille der Ehefrau hinzu, die ihm zusätzlich einen Dolch in die Brust rammt, um ganz sicher zu gehen, dass er tatsächlich tot ist. Es existiert in diesen Stücken also eher ein Überangebot als ein Mangel an Willentlichkeit, nur wird darauf verzichtet den Todesfall auf eine dieser Deutungen festzulegen.

Die Tendenz der Dramatiker, den Zufall bei Todesfällen auszuschließen und durch den Willen zu ersetzen, sei es nun der Wille des Sterbenden, des Mörders oder einer übermenschlichen Macht, ist weit verbreitet. Dennoch kann man nicht behaupten, dass die untersuchten Todesfälle allesamt gänzlich frei von Zufällen wären. Man denke beispielsweise an die Titelfigur in Heydens *Nadine*, die versehentlich erstochen wird, als sie sich zwischen die Kämpfenden stellen will. Auch kann sich bei Mordfällen der Täter über das Opfer im Irrtum befinden, sei es derart, dass er ihm Taten unterstellt, die es gar nicht begangen hat, oder dass er es schlicht für jemand anderen hält. Beispielsweise ermordet Fiesko in Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* seine eigene Frau, der er während des Aufstandes zufällig begegnet und die er aufgrund ihrer Verkleidung für seinen Feind hält. Agnes und Ottokar in Kleists *Familie Schroffenstein* werden, als sie sich als der jeweils andere verkleidet haben, von ihren eigenen Vätern getötet. Beide Väter begehen willentlich einen Mord, aber dass ihre Tat das eigene statt das fremde Kind trifft, wird weder von ihnen noch von den Kindern selbst beabsichtigt und erscheint insofern zufällig. Man könnte dafür argumentieren, dass es sich auch in solchen Fällen lediglich um einen scheinbaren Zufall handelt, der tatsächlich ein Resultat des Eingreifens höherer Mächte ist. Zum Teil mögen hierfür durchaus Anzeichen zu finden sein. Im Stück Kleists jedoch wird den Todesfällen letztendlich auf eine andere Weise ein Sinn verliehen, die wenig mit der Frage zu tun hat, ob sie willentlich oder zufällig herbeigeführt wurden, und die im folgenden Abschnitt näher betrachtet werden wird.

---

<sup>1</sup> Zahlhas: Thassilo. S. 233.

## 7.2. Der Nutzen des Todes für die Nachwelt

Nachdem sie ihre eigenen Kinder ermordet haben, versöhnen sich die beiden Väter in Kleists *Familie Schroffenstein* und beenden damit eine alte Familienfehde. Insofern könnte man den Tod der Kinder als ein Opfer betrachten, das letztlich positive Folgen hervorbringt. Solche Versuche, dem Tod der Hauptfigur eine positive Seite abzugewinnen, sind im untersuchten Zeitraum nicht die Norm, aber auch keine Seltenheit. Die Handlung in Halms *Imelda Lambertazzi* nimmt beispielsweise einen ganz ähnlichen Verlauf wie im Stück Kleists, hier versucht der Podesta als eine neutrale Figur den Tod Imeldas und ihres Geliebten am Ende des Stückes dazu zu benutzen, um Frieden zwischen beiden Familien zu stiften. In Pichlers *Heinrich von Hohenstauffen* versöhnt sich Friedrich II. mit seiner Schwiegertochter, nachdem er seinen eigenen Sohn hinrichten ließ, und nimmt auch deren Kinder in seinen Schutz. In Toerrings *Agnes Bernauerin* kehrt Albrecht nach dem Tod seiner Frau an die Seite seines Vaters zurück und scheint seine Verpflichtungen als zukünftiger Herrscher Bayerns wieder ernst zu nehmen. Angesichts solcher Fälle muss man zumindest die Frage stellen, ob es den Dramatikern vielleicht weniger darauf ankommt den Zufall bei Todesfällen auszuschließen, sondern eher darauf dem Tod durch die Konstruktion eines aus ihm gezogenen Nutzens einen Wert zu verleihen.

Schon im Hinblick auf die *Familie Schroffenstein* stößt diese These allerdings an ihre Grenzen. In Kleists Stück wird die Sinnkonstruktion ironisch gebrochen. Hierfür ist vor allem Johann zuständig, ein unehelicher und anscheinend geisteskranker Sohn eines der beiden Familienoberhäupter. Im unmittelbar auf die allgemeine Versöhnung folgenden abschließenden Dialog zwischen Ursula, einer alten Witwe, die an den Verwicklungen der Handlung einige Mitschuld trägt, und seinem Vater Rupert zeigt Johann je nachdem, wie man seinen Geisteszustand einschätzt, große Verwirrung oder beißenden Spott:

„Johann.

Bringt Wein her! Lustig! Wein! Das ist ein Spaß zum  
Todtlachen! Wein! Der Teufel hatt' im Schlaf die beiden  
Mit Kohlen die Gesichter angeschmiert,  
Nun kennen sie sich wieder. Schurken! Wein  
Wir wollen Eins drauf trinken!

Ursula.

Gott sei Dank!

So seid ihr nun versöhnt.

Rupert.

Du hast den Knoten  
Geschürzt, Du hast ihn auch gelös't, Trit ab.

Johann.

Geh, alte Hexe, geh. Du spielst gut aus der Tasche,  
Ich bin zufrieden mit dem Kunststück. Geh.“<sup>1</sup>

Die Worte Johannis sind vage und lassen eine Vielzahl verschiedener Interpretationen zu. Offensichtlich ist aber, dass er das versöhnliche Ende des Stückes nicht ernst nimmt. Deutlich wird dies auch an der Stelle, an der sich gerade die Irrtümer der Väter aufgeklärt haben:

„Ursula.

S'ist abgethan, mein Püppchen.  
Wenn ihr euch todtschlagt, ist es ein Versehen.

Johann.

Versehen? Ein Versehen? Schade! Schade!  
Die arme Agnes! Und der Ottokar!

Rupert.

Johann! Mein Knäblein! Schweige still Dein Wort  
Ist schneidend wie ein Messer.

Johann.

Seid nicht böse.  
Papa hat es nicht gern gethan, Papa  
Wird es nicht mehr thun. Seid nicht böse.“<sup>2</sup>

Johann ist die einzige Figur, die sich nicht so leicht damit zufriedengibt die beiden Morde als ein Versehen abzutun und die allgemeine Versöhnung zu akzeptieren und gerade er hat am Ende des Stückes einen besonders hohen Redeanteil. Seine Repliken erinnern daran, dass über die Tatsache des Todes der beiden Opfer nicht so leicht hinweggetäuscht werden kann und dass die Schuld der Väter nicht einfach verfliegt, indem man das Versehen betont und sich nun, da es für die Kinder zu spät ist, versöhnt. Der Vater muss Johann deshalb zum

---

<sup>1</sup> Kleist: Familie Schroffenstein. S. 264/265.

<sup>2</sup> Ebd., S. 263/264.



Schweigen mahnen, weil dieser durch seine Reden den Sinn, den Rupert dem Tod der Kinder zu verleihen versucht, gefährdet.

Tatsächlich ist der Nutzen des Friedensschlusses zu diesem Zeitpunkt begrenzt. Der eine der beiden Väter hat mit seiner Tochter seinen einzigen Nachkommen verloren, Rupert bleibt nur noch der uneheliche und geisteskranke Johann, der kaum dazu geeignet ist die Linie fortzuführen. Rupert selbst erinnert in der Schlusszene an diese Umstände, als er seinen bisherigen Feind um Verzeihung bittet: „Sylvester! Dir hab’ ich ein Kind genommen, / Und biete einen Freund Dir zum Ersatz. / (Pause.) / Sylvester! Selbst bin ich ein Kinderloser!“<sup>1</sup> Die Versöhnung erfolgt also in einem Moment, als der Untergang der beiden Familien ohnehin bereits besiegelt ist und der Friedensschluss sich insofern erübrigt hat, als die Zukunft bereits unwiederbringlich verloren ist. Wie wenig die neu gewonnene Freundschaft den Verlust der Kinder ersetzen kann, zeigt sich auch daran, dass Sylvester Rupert lediglich mit abgewandtem Gesicht die Hand reicht.<sup>2</sup> Wie Rupert feststellt, ist der Knoten gelöst, allerdings auf eine so destruktive Weise, dass der vorherige Zustand der Zwietracht im Vergleich dazu wünschenswert erscheinen könnte. Während die Eltern dennoch an dem von ihnen konstruierten Sinn festhalten, gilt Johann diese Lösung des Konflikts als Kunststück und Taschenspielertrick, mithin als bloße Illusion.

Es ist ein Vorwurf, den man auch anderen Trauerspielen machen könnte, in denen versucht wird dem Tod durch die Lösung eines Konfliktes einen Wert zu geben und so zu einem zwar traurigen, aber doch versöhnlichen Ende zu kommen. Solche dramaturgischen Manöver wirken zum Teil mühsam konstruiert und können nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Form der Konfliktlösung mindestens suboptimal ist. Gerade die Reaktionen der für die oben genannten Todesfälle verantwortlichen Figuren sprechen eine deutliche Sprache: Rupert äußert klagend seinen Schmerz, Herzog Ernst will in der *Agnes Bernauerin* noch versuchen die Hinrichtung zu verhindern und schiebt die Schuld schließlich dem Vicedom zu, Kaiser Friedrich II. wirft im *Heinrich von Hohenstauffen* seinem Untergebenen vor die Hinrichtung seines Sohnes zu schnell ausgeführt zu haben. Selbst diese Figuren scheinen also letztlich der Ansicht zu sein, dass die Todesfälle besser verhindert worden wären. Die Versöhnung, die der Tod bewirkt, wiegt den Verlust nicht auf.

In diesen Fällen scheint der Nutzen, der nachträglich aus dem Tod gezogen wird, das Opfer nicht zu rechtfertigen, sondern bestenfalls den Verlust etwas abzumildern. Die überlebenden Figuren machen das Beste aus der nicht mehr rückgängig zu machenden Katastrophe. Es gibt

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 263.

<sup>2</sup> Ebd., S. 264.

aber andere Fälle, in denen evident erscheint, dass der Tod einer Figur, sogar einer positiv dargestellten, insgesamt mehr nutzt als schadet. Man denke beispielsweise an die Titelfigur aus Körners *Zriny*, die ihr eigenes Leben sowie das ihrer Familie und Untertanen opfert, um den christlichen Truppen im Hinterland die nötige Zeit zu verschaffen sich gegen das herannahende türkische Heer zu wappnen. Die Figurenkonstellation ist hier allerdings eine ganz andere als in den zuvor erwähnten Stücken. Zriny ist weder Oberhaupt einer der beiden Konfliktparteien, wie die Väter in der *Familie Schroffenstein* oder Kaiser Friedrich II. und sein Sohn König Heinrich im *Heinrich von Hohenstauffen*, noch ist er Gegenstand des Konflikte, wie die Titelfigur in Toerrings *Agnes Bernauerinn*, noch ist seine Existenz für das Fortbestehen einer oder beider Konfliktparteien notwendig, wie dies bei den Kinder in der *Familie Schroffenstein* der Fall ist. Für den übergeordneten Konflikt zwischen dem römischen Kaiser und dem türkischen Sultan spielen Zriny und seine Untergebenen zunächst nur eine geringe Rolle. Erst durch ihren erbitterten Widerstand werden sie bedeutsam. Die Handlung des Stückes ist dadurch eingebettet in einen größeren Kontext, in dem ihr Tod keinen großen Verlust bedeutet, die aufopferungsvolle Verteidigung gegen die türkischen Angreifer aber einen großen Gewinn bedeuten kann. Aus dieser Perspektive könnte der Tod Zrinys und seiner Anhänger sinnvoll erscheinen.

Betrachtet man die Handlung des Stückes allerdings genauer, erscheint auch hier der Nutzen des Todes zweifelhaft. Zriny und seine Untergebenen halten den Vormarsch des türkischen Heeres so lange auf, bis der schon lange zuvor gesundheitlich angeschlagene Sultan Soliman stirbt. In diesem Moment hat sich der übergeordnete Konflikt im Grunde schon erledigt, denn es tritt niemand unmittelbar an die Stelle des Toten, der den Feldzug weiterführen könnte. Ein Nachfolger ist zwar bereits bestimmt, doch dieser ist weit weg und hat ganz andere politische Ziele als der Verstorbene. Anstatt an den alten Plänen festzuhalten, beschließt der Großwesir stattdessen so zu tun, als ob sein Herr noch am Leben wäre, und zunächst noch die Angriffe fortzusetzen, um so Unruhe im Heer zu vermeiden, nach der Eroberung Sigeths jedoch sofort nach Istanbul zurückzukehren. Als Zriny in seinem letzten Gefecht sein eigenes Leben und das vieler anderer opfert, geht es also längst nicht mehr um die Rettung des christlichen Kaiserreichs, nur wissen Zriny und die Seinen hiervon nichts. Ob dieses Wissen etwas ändern würde, lässt sich schwerlich beantworten. Die Verhandlungen über eine friedliche Kapitulation sind zu diesem Zeitpunkt bereits gescheitert und der Großwesir zeigt keinerlei Interesse daran diese zu erneuern. Als weitere Option stünde noch ein Fluchttunnel zur Verfügung, durch den sich aber wohl nur eine begrenzte Anzahl an Personen und nicht das gesamte in der Burg versammelte Volk retten könnte. Möglicherweise macht die veränderte

Situation für die betroffenen Figuren keinen Unterschied mehr. Dennoch bleibt festzuhalten, dass der Tod all der Figuren, die in der Schlusszene sterben, keinen Nutzen mehr bringt, der nicht schon zuvor erreicht wäre.

Für manch anderen Heldentod auf dem Schlachtfeld gilt ähnliches. Kotzebues *Bayard* wird zwar noch im Tod als Sieger inszeniert, Auswirkungen auf den politischen Konflikt scheint dies aber nicht zu haben, denn wie Zriny ist Bayard nur Mitglied einer Konfliktpartei, das Fortbestehen des Konflikts ist nicht an seine Existenz gebunden. Bayard macht seinem Gegenspieler Carl mit seinen letzten Worten allenfalls ein schlechtes Gewissen, weil dieser gegen seinen eigenen König kämpft. Es wird jedoch in keiner Weise angedeutet, dass Carl dies zum Anlass nehmen könnte sein Verhalten zu ändern. König Gustav Adolph im Stück *Schönes* ist hingegen Oberhaupt einer Konfliktpartei, aber selbst in seinem Fall werden keine größeren politischen Auswirkungen seines Todes dargestellt. Der Konflikt ist nicht gelöst, von irgendeinem Nutzen seines Todes ist nichts zu erkennen, stattdessen steht in der Schlusszene die Trauer seiner Angehörigen im Vordergrund.

Eine Figur wird nicht unbedingt dadurch zum Kriegshelden, dass ihre Taten eine große langfristige Wirkung zeigen, aber ganz unwichtig ist dieser Aspekt nicht. Im *Zriny* und Toerrings *Kaspar der Thorringer* wird vergleichsweise großer Wert darauf gelegt die langfristigen Folgen zumindest in den Dialogtexten darzulegen, wenn sie schon nicht sichtbar sind. In Kotzebues *Bayard* gibt es kaum Anzeichen auf eine langfristige Wirkung seines Handelns, dafür begeht er in einer Nebenhandlung des Stückes gute oder zumindest gut gemeinte Taten, deren Konsequenzen sich noch im Verlauf der Handlung zeigen. Weiter oben in dieser Arbeit habe ich die Vermutung ausgedrückt, dass diese Nebenhandlung vor allem der Einführung einer weiblichen Hauptrolle in das Stück dient<sup>1</sup>, man kann sie aber auch als Versuch Kotzebues betrachten den Umstand auszugleichen, dass seiner Heldenfigur ein Wirken im Großen verwehrt bleibt. In Goethes *Götz von Berlichingen* deuten die letzten Worte des Stückes an, dass sein Handeln nicht nur gegenwärtig nicht besonders erfolgreich ist, sondern auch langfristig keine Wirkung zeigen oder zumindest keine Anerkennung erhalten könnte:

„Marie. Edler Mann! Edler Mann! Wehe dem Jahrhundert das dich von sich stieß.

Lerse. Wehe der Nachkommenschaft die dich verkennt.“<sup>2</sup>

Zugleich deuten diese Worte aber an, dass der Fehler hierfür nicht bei Götz, sondern bei „dem Jahrhundert“ bzw. „der Nachkommenschaft“, also bei der gegenwärtigen und zukünftigen

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 303.

<sup>2</sup> Goethe: *Götz von Berlichingen*. S. 206.

Menschheit, liegt. Dank dieser Auslegung wird der Heldenstatus der Titelfigur trotz deren Erfolglosigkeit nicht gefährdet.

Im Allgemeinen scheint dem Erfolg einer Heldenfigur durchaus eine gewisse Bedeutung beigemessen zu werden. Die Strategien Goethes und Kotzebues, den Heldenstatus der Figur ihrer Erfolglosigkeit zum Trotz zu bewahren, belegen dies eher, als dass sie das Gegenteil beweisen. Es ist aber nicht der Tod des Helden, der dessen Erfolg hervorbringt. Im Gegensatz zu den zuvor behandelten Stücken wie etwa *Die Familie Schroffenstein*, in denen tatsächlich der Tod selbst einen positiven Effekt hat, kommt die positive Wirkung bei Kriegshelden durch deren Handlungen zustande. Ihr Tod kann eventuell notwendig mit diesen Handlungen verbunden sein, es handelt sich dabei dann aber nur um einen unerwünschten Nebeneffekt, nicht um einen Teil der Kausalkette, die zu der angestrebten Wirkung führt. Ein solcher Tod könnte als ein notwendiges Übel betrachtet werden, das im Hinblick auf den größeren Zweck nützlich und in diesem Sinne sinnvoll erscheint. Unter den genannten Fällen liegt eine solche Notwendigkeit aber allenfalls im *Zriny* vor und selbst hier ist sie zweifelhaft.

Wie zudem bereits im Kapitel *Figuren* dargelegt wurde, ist der Tod einer Hauptfigur selbst für deren Feinde selten mit Vorteilen verbunden.<sup>1</sup> Handelt es sich bei dem überlebenden Feind um eine negativ dargestellte Figur, wird sie auf die eine oder andere Weise für ihre Taten bestraft und ihr scheinbarer Triumph verwandelt sich in eine Niederlage. Handelt es sich hingegen um eine positiv dargestellte Figur, erscheint der Tod des Feindes für ihren Sieg in der Regel nicht als notwendig. Ausgenommen hiervon sind nur die Fälle, in denen es sich bei dem Feind um einen jener tyrannischen Herrscher handelt, denen auf andere Weise nicht beizukommen ist. Selbst hier profitieren die Figuren, die ihn schließlich ermorden, nicht unbedingt von seinem Tod, wie sich etwa an Hebbels *Judith* gezeigt hat<sup>2</sup>, aber der Nutzen für das befreite Volk ist offensichtlich. Solche Fälle sind aber in der Minderheit. Bei sehr großzügiger Auslegung kann man in ungefähr 16 der untersuchten tragischen Stücke den Tod einer Figur in dieser Weise als nützlich betrachten, was einen Anteil von knapp 12% bedeutet. In mehreren dieser Stücke ist der Nutzen jedoch zweifelhaft oder es erscheinen Alternativen zum Tod der Figur nicht ausgeschlossen. Unter den 92 untersuchten Schauspielen gibt es mit Stolbergs *Belsazer* nur einen einzigen solchen Fall. Insgesamt lässt sich also nicht behaupten, dass im untersuchten Textkorpus besonderer Wert darauf gelegt wird, dem Tod durch die Betonung des Nutzens für die Nachwelt einen Sinn zu verleihen.

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 442.

<sup>2</sup> Dies wird im Folgenden noch genauer behandelt. Siehe unten, S. 551.

### **7.3. Emotionale Wirkung auf das Publikum**

Möglicherweise sucht man an der falschen Stelle, wenn man das Grundprinzip, von dem sich Konventionen der Todesdarstellung ableiten, innerhalb der Handlung der Stücke ausmachen möchte. Es ist naheliegend, die Ursache für die dramaturgischen Regeln in der Wirkung zu suchen, die das Stück auf das Publikum haben soll. Prinzipiell sind dabei zwei verschiedene Wirkungsweisen auf das Publikum zu unterscheiden, nämlich eine emotionale und eine rationale, also die Erzeugung von Gefühlen einerseits und die Vermittlung einer rational zu erfassenden Bedeutung andererseits. In der Praxis sind diese beiden Wirkungsweisen schwer voneinander zu trennen. Dasselbe Zeichen kann beim Publikum Emotionen hervorrufen und ihm gleichzeitig eine hiervon unabhängige Botschaft übermitteln. Außerdem können beide Wirkungsweisen aufeinander aufbauen. Die vermittelte Bedeutung kann Emotionen erzeugen, Emotionen können das Publikum aber auch erst für eine bestimmte Botschaft empfänglich machen. Dennoch empfiehlt es sich beide Bereiche zunächst einmal getrennt zu betrachten. Es ist hierbei nicht zu vermeiden einen in gewissem Maße spekulativen Bereich zu betreten, zumal man von einem hypothetischen zeitgenössischen Publikum ausgehen muss, das schwer zu erfassen ist und das in der Realität sehr heterogen gewesen sein mag. Zudem muss, obwohl die Untersuchung ihre Erkenntnisse weiterhin in erster Linie aus den Primärtexten ziehen soll, im Folgenden etwas über diese hinausgegangen werden, da die dramaturgischen Absichten eben schwer allein auf der Grundlage der Primärtexte auszumachen sind. Ich werde also im Folgenden einige zeitgenössische theoretische Ansätze benutzen, um aus ihnen Thesen über mögliche Wirkungsabsichten zu gewinnen und diese dann anhand des untersuchten Textkorpus zu überprüfen. Es geht dabei weder darum ein vollständiges Bild der zeitgenössischen dramentheoretischen Diskussion zu liefern, noch geht es darum die ausgewählten Ansätze erschöpfend zu behandeln oder in allen Details korrekt auszulegen. Sie dienen im Folgenden lediglich als Anhaltspunkte, die auf verschiedene Deutungsmöglichkeiten hinweisen sollen, sowie als Korrektiv, dass davor bewahren soll von der eigenen Intuition fehlgeleitet zu werden und sich dabei eines Anachronismus schuldig zu machen.

#### **7.3.1. Theoretische Ansätze**

Gerade hinsichtlich der emotionalen Wirkung ist die Gefahr besonders groß auf der Grundlage unserer heutigen Wahrnehmung falsche Schlüsse zu ziehen. So könnte man vermuten, dass den damaligen Dramatikern eine bloße emotionale Wirkung des Todes ihrer Hauptfiguren auf das Publikum nicht ausreicht, da eine solche auch von einem Tod durch eine

Krankheit oder einen Unfall ausgehen könnte, sie diese Todesarten jedoch ausschließen. Wie sich im Verlauf der Arbeit bereits gezeigt hat, scheint man zur damaligen Zeit jedoch davon ausgegangen zu sein, dass solche Todesarten eben nicht dazu in der Lage sind die erwünschte emotionale Wirkung hervorzurufen. Die wahrhaft tragische Wirkung, so scheint man anzunehmen, geht nicht vom Alltäglichen, sondern nur vom Besonderen, nicht vom Körperlichen, sondern nur vom Geistigen aus. „In d. Darstellung von Krankheiten könnte die allzugroße Naturtreue in den meisten Fällen nur Ekel erregen u. jeden ästhetischen Wert der Darstellung zerstören. [...] Der Zuschauer darf durch Aeüßerung von körperlichen Schmerzen nie zum körperlichen Mitfühlen hingerissen werden, sonst hört aller Kunstgenuß auf [...]. Seelenleiden soll der Schauspieler den Zuschauer aufs innigste mitempfinden machen, aber körperliche Leiden nur in so fern treu wiedergeben, als es nöthig ist, um den Glauben an die daraus hervorgehenden geistigen Leiden einzuflößen“<sup>1</sup>, heißt es im *Theater-Lexikon*. „Daher dürfen wir denn auch das Interesse für den tragischen Ausgang nicht mit der einfältigen Befriedigung verwechseln, daß eine traurige Geschichte, ein Unglück als Unglück, unsere Theilnahme in Anspruch nehmen soll. Dergleichen Kläglichkeiten können dem Menschen ohne sein Dazuthun und Schuld durch die bloßen Konjekturen der äußeren Zufälligkeiten und relativen Umstände, durch Krankheit, Verlust des Vermögens, Tod u.s.w. zustoßen, und das eigentliche Interesse, welches uns dabei ergreifen sollte, ist nur der Eifer, hinzuzueilen und zu helfen. Vermag man dies nicht, so sind die Gemälde des Jammers und Elends nur zerreißend. Ein wahrhaft tragisches Leiden hingegen wird über die handelnden Individuen nur als Folge ihrer eigenen ebenso berechtigten als durch ihre Kollision schuldvollen That verhängt, für die sie auch mit ihrem ganzen Selbst einzustehen haben“<sup>2</sup>, meint Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*. „Denn der traurige Ausgang allein oder einzelne traurige Ereignisse machen eine Handlung oder Begebenheit noch nicht zu einem traurigen Gegenstande; denn sonst müßte jede Unternehmung, die unglücklich abläuft, oder jede Krankheit, die sich mit dem Tode endet, etwas Tragisches seyn, und des Tragischen wäre dann so viel in der Natur und dem Menschenleben, daß man sich billig wundern müßte, warum es doch so wenig in der Kunst und besonders auf der Bühne gebe“<sup>3</sup>, schreibt Wilhelm Trautgott Krug in seiner *Geschmackslehre oder Aesthetik*. Diese Aussagen stehen in einem jeweils eigenen Kontext und hinsichtlich verschiedener Aspekte mögen die jeweiligen Ansichten der Autoren durchaus sehr verschieden und miteinander unvereinbar sein, aber zumindest in diesen kurzen Passagen sind gewisse Gemeinsamkeiten nicht zu leugnen. In allen Fällen wird die Meinung

---

<sup>1</sup> Theater-Lexikon, S. 639/640.

<sup>2</sup> Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Dritter Theil. Berlin 1838. S. 532.

<sup>3</sup> Krug: Geschmackslehre oder Aesthetik. Erste Abtheilung. Wien 1818. S. 190.

vertreten, dass gewisse Todesarten Defizite hinsichtlich ihrer tragischen Wirkung aufweisen, sofern sie eine solche nicht sogar gänzlich ausschließen. Explizit vom Tragischen ist dabei nur bei Hegel und Krug die Rede, aber der Autor des Lexikonartikels hat offenbar etwas Ähnliches im Sinn. Wir können wohl davon ausgehen, dass der „ästhetische Wert“ und der „Kunstgenuß“, von dem er spricht, im Begriff der tragischen Wirkung enthalten sind. Dass es in allen drei Fällen die Krankheit ist, die vom Tragischen bzw. vom ästhetisch Wertvollen mindestens bis zu einem gewissen Grad ausgeschlossen wird, kann als Indiz dafür gelten, dass es die Autoren auf eine sehr ähnliche Unterscheidung abgesehen haben, auch wenn der Lexikonartikel vor allem dazu dient Schauspielern praktische Anweisungen zu geben, während Hegel und Krug sich dem Problem theoretisch annähern. Möglicherweise steckt in dieser Vorstellung vom Tragischen das Prinzip, von dem sich die dramaturgischen Regeln der Todesdarstellung ableiten lassen.

Worin liegt also das Defizit des Todes durch eine Krankheit? Laut dem Artikel im *Theater-Lexikon* erzeugt die Krankheit, zumindest bei zu realistischer Darstellung, beim Zuschauer ein „körperliches Mitleiden“, welches unter allen Umständen zu vermeiden ist. Hiermit scheint tatsächlich gemeint zu sein, dass der Zuschauer beim Anblick des Schauspielers körperliches Leid empfindet, und nicht etwa, dass die dargestellten körperlichen Leiden ihm Mitleid verursachen. Es ist nicht die Rede davon, dass der Zuschauer die Figur bedauern würde, sondern davon, dass er Ekel empfindet, den der Autor offenbar in dieselbe Kategorie einordnet wie Übelkeit und ihn somit als körperliches Leiden klassifiziert. Im Grunde befürchtet er also, den Zuschauern könnte schlecht werden. Eine solche Befürchtung mag erstaunlich erscheinen angesichts der Tatsache, dass wir in den 1840ern, aus denen das *Theater-Lexikon* stammt, von einem Publikum ausgehen müssen, dem öffentliche Folter und Hinrichtungen zumindest noch nicht ganz fremd sind. Möglicherweise schätzt der Verfasser aber das Potential Ekel zu erregen bei Krankheiten deutlich höher ein als bei Gewalttaten. Dieser Ekel könnte mit der Ansteckungsgefahr zu tun haben, der Artikel liefert hierüber aber keinen Aufschluss, da diese Wirkung offenbar für selbstverständlich gehalten wird.

Mit dem Ratschlag beim Publikum keine Übelkeit zu erregen gibt sich der Autor aber nicht zufrieden, sondern empfiehlt den Zuschauer das „Seelenleiden“ der Figur mitempfinden zu lassen, während die Darstellung des „körperlichen Leidens“ sich auf das beschränken soll, was nötig ist, um die „geistigen Leiden“ glaubhaft zu machen. Plötzlich geht es also nicht mehr um den Ekel, den der Anblick von Krankheiten verursacht, sondern um die Darstellung körperlicher Leiden, denen die „Seelenleiden“ und „geistigen Leiden“ gegenübergestellt werden. Wir können wohl davon ausgehen, dass der Autor diese beiden Begriffe synonym

verwendet, sodass es sich um eine dualistische Unterscheidung zwischen Geistigem bzw. Seelischem und Körperlichem handelt. Leider wird auf die geistigen Leiden nicht näher eingegangen, sodass die Fragen offen bleibt, ob sie tatsächlich sämtliche nicht körperlichen Leiden umfassen und wo genau die Grenze zwischen Geist und Körper angesetzt ist. Die Annahme, man könne durch die Darstellung körperlicher Leiden den geistigen Leiden eine größere Glaubwürdigkeit verleihen, legt nahe, dass beide Bereiche in der Darstellungspraxis nicht so leicht voneinander zu trennen sind. Über einen eigenen ästhetischen Wert scheint jedoch nur das geistige Leid zu verfügen, während der Wert des körperlichen Leids lediglich von diesem abgeleitet ist.

Hegel nennt als Beispiel für eine defizitäre Wirkung nicht nur Krankheiten, sondern auch Unglücksfälle wie den Verlust des Vermögens sowie den Tod im Allgemeinen. Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, als könne der Tod generell nicht mit einer tragischen Wirkung verbunden sein. Hegel zählt diese Fälle als Beispiele dafür auf, was dem Menschen ohne „Dazuthun und Schuld“ aufgrund der bloßen „äußeren Zufälligkeiten und relativen Umstände“ widerfahren kann. Er zielt hier also nur auf diejenigen Todesfälle ab, auf die dies zutrifft, und eben solche Todesfälle sind, wie schon gesagt, aus den Dramen des untersuchten Zeitraums tatsächlich weitgehend ausgeschlossen. Den genannten Unglücksfällen unterstellt er, lediglich den „Eifer, hinzuzueilen und zu helfen“ auslösen zu können. Es ist hier also streng genommen noch nicht einmal von Mitleid die Rede, obgleich dieses implizit eingeschlossen sein mag, sondern lediglich von einem Bedürfnis zur Hilfeleistung. Interessanter in Bezug auf das Drama ist aber, wovon Hegel für den Fall ausgeht, dass man zu einer Hilfeleistung nicht im Stande ist, denn in eben dieser Situation befindet sich der Zuschauer. In diesem Falle wirke der Anblick „des Jammers und Elends nur zerreißen“. Hegel scheint an dieser Stelle von einem quälenden Gefühl der Ohnmacht auszugehen, dabei hat er wenige Sätze zuvor noch von einer „einfältigen Befriedigung“ gesprochen. Ganz eindeutig sind seine Ausführungen hinsichtlich derjenigen emotionalen Wirkungen, die als untragisch ausgeschlossen werden sollen, also nicht. Präziser ist Hegel dafür hinsichtlich der tragischen Wirkung. Wenige Zeilen vor der oben zitierten Stelle hält er fest: „Das wahrhafte Mitleiden ist [...] die Sympathie mit der zugleich sittlichen Berechtigung des Leidenden, mit dem Affirmativen und Substantiellen, das in ihm vorhanden sein muss. Diese Art des Mitleidens können uns Lumpe und Schufte nicht einflößen. Soll deshalb der tragische Charakter [...] in seinem Unglücke eine tragische Sympathie erwecken, so muß er in sich selbst gehaltvoll und tüchtig sein. Denn nur ein wahrhafter Gehalt schlägt in die edle



Menschenbrust ein, und erschüttert sie in ihren Tiefen.“<sup>1</sup> Tragisch ist also derjenige Ausgang, der das „wahrhafte Mitleiden“ auslöst. Die Details des Mitleidsbegriffs sind dabei für unsere Zwecke weniger wichtig als die Feststellung, dass es tatsächlich eine emotionale Wirkung ist, sogar eine besonders starke emotionale Wirkung, auf die das Tragische abzielt. Ob diese Wirkung erreicht wird, hängt Hegels Ansicht nach in erster Linie von der Figur ab, der das Unglück widerfährt. Diese darf mindestens nicht zu den rein negativ dargestellten Charakteren gehören. Tatsächlich stehen in den untersuchten tragischen Stücken bis auf wenige Ausnahmen positiv charakterisierte Figuren im Vordergrund und bei diesen wenigen Ausnahmen handelt es sich überwiegend um Vormärzdramen, die noch in manch anderer Hinsicht bei der Todesdarstellung nicht den dramaturgischen Konventionen entsprechen.

Die übrigen Kriterien Hegels stimmen hingegen nicht ganz mit den bisherigen Beobachtungen dieser Arbeit überein. Inwiefern die sterbenden Hauptfiguren „gehaltvoll und tüchtig“ sind, sei dahingestellt. Dass das sie treffende Unglück aufgrund ihrer „ebenso berechtigten als [...] schuldvollen That verhängt [wird], für die sie auch mit ihrem ganzen Selbst einzustehen haben“, lässt sich jedoch selbst bei großzügiger Auslegung bei Weitem nicht von allen behaupten. Unschuldige Hauptfiguren, die als Opfer von Verbrechen und Intrigen sterben oder ihren Tod in gerechtem Kampf auf dem Schlachtfeld finden, ohne dass eine ‚schuldvolle Tat‘ hierzu geführt hätte, sind in den untersuchten Dramen keine Seltenheit. Zwar gibt es durchaus einige Figuren, die Hegels Kriterien erfüllen könnten. Man denke beispielsweise an Rinaldo in Raupachs *Die Erdennacht*, der seinen Vater verrät, um die Republik zu retten, eine Tat, die zugleich als schuldvoll und berechtigt dargestellt wird. Auf die Mehrheit der Stücke trifft dies jedoch nicht zu. Hegels Begriff der tragischen Wirkung scheint eher normativ als deskriptiv zu sein.

Dass Hegel ebenso wie der Artikel aus dem *Theater-Lexikon* die erwünschte Wirkung im geistigen und nicht im körperlichen Bereich verortet, könnte hingegen schon eher auf eine grundsätzliche dramaturgische Gemeinsamkeit der Stücke hinweisen. Hegel will kein Mitleid mit körperlichen Qualen, erst recht will er kein körperliches Mitleiden. Stattdessen geht er noch weiter als der Lexikonartikel und stellt mit seiner ästhetischen Theorie nicht nur an das Stück, sondern auch an den Zuschauer hohe Ansprüche und verfolgt damit auch in dieser Hinsicht einen eher normativen als deskriptiven Ansatz. Er verlangt vom Publikum, die „sittliche Berechtigung“ und den „wahrhaften Gehalt“ der handelnden Figur zunächst einmal zu erkennen, bevor auf dieser Grundlage das wahre tragische Mitgefühl entwickelt werden kann. Es werden hier Fähigkeiten zur Abstraktion und Interpretation vorausgesetzt, an deren

---

<sup>1</sup> Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. S. 532.

Mangel die tragische Wirkung auch dann noch mit einer hohen Wahrscheinlichkeit scheitern wird, wenn das Stück den Ansprüchen Hegels genügt. Nicht umsonst spricht Hegel abfällig von den „kleinstädtischen Weiber[n]“, die eben die falsche Art von Mitleid, ein bloßes Bedauern und Bemitleiden ohne Erkennen jener sittlichen Berechtigung, zeigen. Bis zu einem gewissen Grad argumentiert Hegel also gegen das Publikum, wie er es wahrnimmt, und stellt diesem zumindest implizit einen idealen Zuschauer gegenüber, der zu höheren Kunstgenüssen tauglich ist. Sein normativer Anspruch gilt nicht nur im Hinblick auf die tragischen Stücke, sondern auch auf deren Konsumenten.

Krug vertritt ähnliche Ansichten wie Hegel, verfolgt aber zunächst eine umgekehrte Argumentation. Statt die zeitgenössische Theaterpraxis zu kritisieren, nutzt er sie als Beleg für seine ästhetische Theorie: „[...]des Tragischen wäre dann so viel in der Natur und dem Menschenleben, daß man sich billig wundern müßte, warum es doch so wenig in der Kunst und besonders auf der Bühne gebe.“ Krug geht also davon aus, dass in der Praxis das Untragische bereits weitgehend vom Tragischen getrennt und aus den Stücken ausgeschlossen wurde, sodass er seinen Begriff des Tragischen anhand dessen entwickeln kann, was auf der Bühne tatsächlich gespielt wird. Dieser Ansatz verspricht ein eher deskriptives Vorgehen und lässt eine Theorie der tragischen Wirkung erwarten, die auf eine größere Anzahl der in dieser Arbeit untersuchten Texte anwendbar ist. Im Folgenden versucht Krug das Tragische vom bloßen Taurigen abzugrenzen und vollzieht dabei ähnliche Unterscheidungen, wie wir sie bereits an den beiden zuvor behandelten Beispielen beobachtet haben: „Menschliche Gebrechen und Leiden können aber an und für sich gar nicht gefallen, wenigstens nicht ästhetisch – [...] nur wie fern sie Mittel sind, die dem menschlichen Geiste dennoch inwohnende Größe, wodurch er mit sich selbst und dem Schicksale kämpfen kann, auf eine anschauliche Weise darzustellen, mithin das Bewußtseyn der Erhabenheit menschlicher Natur rege zu machen – [...] nur in so fern sind menschliche Leiden und Gebrechen sammt allem, was damit als Ursache oder Wirkung in Verbindung tritt, etwas Tragisches, und, als solches, Object der Geschmackslust.“<sup>1</sup> Die Unterscheidung des Geistigen und Körperlichen taucht auch hier wieder auf, wenngleich sie mit anderen Worten beschrieben wird. Wie der Autor des Artikels im *Theater-Lexikon* geht Krug dabei davon aus, dass dem geistigen allein ein ästhetischer Wert zukommt, schließt jedoch die Möglichkeit ein, dass das Geistige auf dem Körperlichen aufbaut und das körperliche somit zumindest einen von diesem abgeleiteten Wert erlangen kann.

---

<sup>1</sup> Krug: Geschmackslehre oder Aesthetik. S. 191/192.

Krug geht von der Theaterpraxis aus und kommt schließlich beim Begriff der Erhabenheit an. Er verknüpft seine Theorie dabei mit der aristotelischen Poetik und behauptet, dass durch die Erhabenheit Furcht und Mitleid „gereinigt“ werden. Die beabsichtigte Wirkung scheint hier eher darin zu bestehen Emotionen bzw. bestimmte Bestandteile oder Merkmale dieser Emotionen aufzulösen als sie zu erzeugen. Allerdings hat Krug eine besondere Vorstellung von einer solchen emotionalen Reinigung. Sie besteht seiner Ansicht nach in einer Erhebung „über das bloße Thierische zu wahrhaft menschlichen Empfindungen“<sup>1</sup>. Im Grunde soll es also um eine Veredlung der Emotionen gehen. Im weiteren Verlauf seiner Argumentation schließt Krug deshalb eine emotionale Wirkung des Tragischen keineswegs aus, die Veredlung bedeutet aber, dass die „niederschlagenden Affecten“ wie Furcht und Mitleid „dem erhebenden Bewußtseyn menschlicher Größe untergeordnet werden und gleichsam zur Folie dienen“<sup>2</sup>. Furcht und Mitleid scheinen also keinen eigenen ästhetischen Wert zu besitzen, sondern allenfalls einen abgeleiteten. Die Rührung hingegen scheint einen höheren Stellenwert zu haben, denn Krug geht davon aus, dass „die Rührung aus dem Tragischen von selbst hervorgeht“<sup>3</sup>, weil sie mit ihm notwendigerweise verbunden ist. Diese Feststellung dient ihm aber nur zum Anlass dem tragischen Künstler davon abzuraten die Rührung zum Hauptzweck zu machen, da er ansonsten „sehr leicht in eine falsche (affectirte) und kraftlose (fade) Sentimentalität fallen“<sup>4</sup> wird. Spätestens hier geht Krug der deskriptive Ansatz, den er anfangs scheinbar noch verfolgt hat, vollständig verloren. Er kritisiert nun die „Empfindeley“ in den zeitgenössischen Bühnenstücken und Romanen, die „in ihrer erbärmlichen Leerheit und Fadheit nichts anders als Folge eines ohnmächtigen und flachen Geistes“ sei.<sup>5</sup> Die Wirkung auf das Publikum wird dabei zum Maßstab für die ästhetische Qualität tragischer Kunst: „Die echte Empfindsamkeit hingegen muß mit dem Tragischen um so mehr verträglich seyn, da dieß [...] in jedem für starke Rührungen empfänglichen Gemüthe dergleichen hervorbringen muß. Denn jene kann selbst aus der Tiefe eines starken Gemüths hervorgehen“. Den ästhetischen Wert eines Stückes kann man demnach also daran erkennen, dass es selbst in jenen ‚starken Gemüthern‘ Rührung hervorrufen kann, die für die bloße „Empfindeley“ unempfindlich bleiben. Dies ändert aber nichts daran, dass die Rührung weder Zweck des Tragischen ist noch zu ihrem Wesen gehört, sondern bloßes Symptom und Nebeneffekt ist. Die tragische Wirkung beinhaltet notwendigerweise einen emotionalen Aspekt, aber in diesem liegt nicht der Zweck des Tragischen. Dieser Zweck ist vielmehr das „Bewußtseyn

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 192.

<sup>2</sup> Ebd., S. 193.

<sup>3</sup> Ebd., S. 194.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Ebd.

menschlicher Größe“ im Rezipienten zu wecken. Dieses Bewusstsein scheint mehr rational erfassbare Botschaft als Gefühl zu sein.

Krugs Ansatz erinnert an Schillers Begriff des Erhabenen. Schiller jedoch geht davon aus, dass ein „Gefühl des Erhabenen“ existiert. Dieses sei „ein gemischtes Gefühl. Es ist eine Zusammensetzung von Wehseyn, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert, und von Frohseyn, das bis zum Entzücken steigen kann und ob es gleich nicht eigentlich Lust ist, von feinen Seelen aller Lust doch weit vorgezogen wird.“<sup>1</sup> Schillers Ansicht nach ist die Dualität dieser Empfindung ein Beweis für „unsere moralische Selbstständigkeit“, da wir durch dieses Gefühl erfahren, „daß sich der Zustand unsers Geistes nicht nothwendig nach dem Zustand des Sinnes richtet, daß die Gesetze der Natur nicht nothwendig auch die unsrigen sind, und daß wir ein selbstständiges Prinzipium in uns haben, welches von allen sinnlichen Rührungen unabhängig ist.“<sup>2</sup> Das Gefühl des Erhabenen ist hier also nicht nur ein Nebenprodukt wie die Rührung bei Krug, es ist selbst Teil einer Kausalkette, indem es uns unsere moralische Selbstbestimmung erfahren lässt und so unseren Glauben an diese stärkt. Ziel und Endpunkt der Kausalkette ist aber auch hier nicht das Gefühl, sondern eben die Botschaft der moralischen Selbstbestimmung. Das Gefühl der Erhabenheit ist nur der Weg der Vermittlung dieser Botschaft. Schiller vollzieht zudem eine Unterscheidung, die jener zwischen Geistigem und Körperlichem mindestens ähnlich ist, auch wenn der Begriff es Körperlichen durch den des Sinnlichen ersetzt wird. Die Rührung wird diesem Bereich des Sinnlichen zugerechnet, es ist jedoch der Bereich des Geistigen, der bei der tragischen Wirkung triumphiert.

Mit Ausnahme des Lexikoneintrags sind die behandelten Theorien bei genauerer Betrachtung natürlich deutlich komplexer, als es hier dargestellt wurde, für unsere Zwecke genügt jedoch zunächst dieser kurze Überblick. Hinsichtlich der emotionalen Wirkung zeigt sich dabei, dass keine Einigkeit darüber besteht, welche Emotion ausgelöst werden soll. Wie schon zu Beginn des untersuchten Zeitraums in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* wird das Mitleid genannt, aber schon hinsichtlich der Definition des Mitleidsbegriffs gibt es Differenzen, mehr noch hinsichtlich der Frage, ob das Mitleid als Ziel tragischer Stücke dienen kann. Selbst bei Hegel, der dem Mitleid einen vergleichsweise hohen Stellenwert einräumt, haben wir es neben dem wahrhaften noch mit einem falschen Mitleiden zu tun, das gerade vermieden werden soll, was die Erfassung des Begriffsumfangs zusätzlich erschwert. In vielen der untersuchten Stücke scheint der Tod einer Figur dazu geeignet beim Publikum Mitleid

---

<sup>1</sup> Schiller: Ueber das Erhabene. S. 103.

<sup>2</sup> Ebd., S. 103/104.

auszulösen, andere wiederum scheinen sich geradezu dagegen zu wehren, dass der Tod des vorbildlichen Helden zu einem Gegenstand bloßen Mitleids wird. Man denke beispielsweise an die bereits zitierte Stelle aus dem Prolog in Collins *Regulus*: „Doch wenn ihr seht, mit welcher Kraft er trägt, / Wie das Bewußtsein hoch den Starken hebt, / Daß er ihn stirbt, den Tod für's Vaterland, / Dann wird, da seinem Leiden Trost nicht fehlet, / Gemildert euer Mitleid seyn.“<sup>1</sup>

Krug träumt vor allem der Rührung eine große Bedeutung ein, bei Schiller hingegen ist der höchste Kunstgenuss mit dem Gefühl der Erhabenheit verbunden. In Anlehnung an die Poetik des Aristoteles taucht auch der Begriff der Furcht gelegentlich auf, spielt aber eine eher untergeordnete Rolle. Im untersuchten Korpus lassen sich für all diese Emotionen einige Stücke finden, deren Todesdarstellungen zumindest bis zu einem gewissen Grad dazu geeignet erscheinen sie auszulösen. Zu jeder dieser Emotionen gibt es aber auch eine beachtliche Anzahl an Gegenbeispielen, bei denen es weitestgehend unstrittig erscheint, dass sie nicht auf die Erzeugung des betreffenden Gefühls ausgelegt sind. Die dramaturgischen Gemeinsamkeiten auf die Absicht der Erzeugung einer bestimmten Emotion zurückzuführen, erscheint daher falsch. Wie sich im Folgenden zeigen wird, scheitert ein solcher Ansatz sogar schon daran, dass die dramaturgischen Grundvoraussetzungen dieser emotionalen Wirkungen häufig nicht gegeben sind.

### 7.3.2. Identifikation mit der leidenden Figur

Die behandelten theoretischen Ansätze offenbaren aber trotz der oberflächlichen Divergenz einige Gemeinsamkeiten. All diese Ansätze scheinen vorauszusetzen, dass sich das Publikum zumindest in einem gewissen Maß mit der betreffenden Figur identifizieren bzw. in sie einfühlen kann. Selbst in dem knappen Artikel aus dem *Theater-Lexikon* wird erwartet, dass der Zuschauer nicht nur die oberflächlichen Merkmale des körperlichen Schmerzes auf sich wirken lässt, sondern mit dem „Seelenleiden“ der Figur mitfühlt. Hierzu ist es notwendig, dass er zunächst einmal einen Einblick in die 'Seele', besser gesagt die Psyche bzw. den Charakter der Figur bekommt. Zudem muss er diesen Charakter weit genug verstehen können, damit er seine seelischen Leiden nachvollziehen kann. Der Charakter der Figur darf auf ihn also nicht zu fremd wirken oder er muss ihm im Stück gut erklärt werden, eventuell beides. Die Identifikation mit der Figur muss nicht bis zum Mitleiden reichen, aber eine gewisse Einfühlung ist zwingend erforderlich. Im untersuchten Textkorpus findet sich dieser Aspekt bis auf wenige Ausnahmen durchaus wieder. Selbst bei moralisch negativ dargestellten

---

<sup>1</sup> Collin: *Regulus*. S. 15. Vgl. auch oben, S. 148.

Hauptfiguren ist teilweise noch ein gewisses Identifikationspotential vorhanden. Der Zorn und Hass eines *Herzog Theodor von Gothland* bei Grabbe oder der Hedonismus und Egozentrismus eines *Don Juan* bei Holtei dürften für das Publikum kaum schwer nachvollziehbar gewesen sein. Ihre Handlungen mögen schlecht sein, aber ihre Motive sind weitgehend verständlich und entspringen durchaus nicht nur ihrer Böartigkeit. Das Potential zur Einfühlung ist also gegeben, auch wenn Figuren wie diese ansonsten nicht den in den oben behandelten Theorien vertretenen ästhetischen Vorstellungen entsprechen mögen. Eine Figur wie Gutzkows *Nero* mag allerdings zu unberechenbar und zumindest scheinbar willkürlich handeln, um vom Publikum in dem Maße verstanden zu werden, das für einen Einblick in seine ‚Seelenleiden‘ notwendig ist. Unter den Hauptfiguren der untersuchten Dramen steht er damit aber nahezu allein da.<sup>1</sup>

Die positiv dargestellten Protagonisten zeigen ein ähnliches Bild. Natürlich zeichnen sich viele von ihnen dadurch aus, sowohl in moralischer als auch in manch anderer Hinsicht besser zu sein als das gewöhnliche Volk. Ihre moralische Überlegenheit geht jedoch in aller Regel nicht so weit, dass ihre Motive sowie ihre Emotionen dadurch unverständlich würden. Sie sind häufig bessere Menschen, aber deshalb noch keine Heiligen. Die eine oder andere Ausnahme gibt es auch hier, wie beispielsweise die Märtyrerfiguren Zacharias Werners. Wenn diese selbst angesichts des Todes unter den schlimmsten Foltern noch keinerlei Anzeichen von Leid zeigen, sei es ein physisches oder psychisches, so haben sie die Grenzen des Menschlichen überschritten. Tatsächlich erscheint es in solchen Fällen mindestens als möglich, dass die unnatürliche Schmerzfreiheit der betreffenden Figuren als Resultat des Eingreifens einer göttlichen Macht zu verstehen ist.<sup>2</sup> Ihr Verhalten ist dann nicht mehr Zeichen der menschlichen Erhabenheit oder des Triumphes über die Natur, sondern Beleg der Macht Gottes. Von den Stücken Werners abgesehen treten solche Figuren in den untersuchten Dramen aber kaum auf, erst recht nicht als Hauptfiguren. Es gibt lediglich die eine oder andere Nebenfigur wie beispielsweise die Figur des Eremiten Hilario in Raupachs *Robert der Teufel*, die offenbar ebenfalls über einen privilegierten Zugang zum Göttlichen verfügt und dadurch Fähigkeiten besitzt und Verhaltensweisen zeigt, die die erforderliche Identifikation unmöglich machen.

---

<sup>1</sup> Dies hängt allerdings unter anderem davon ab, wie genau man den Begriff der Hauptfigur definiert. Von Holofernes in Hebbels *Judith* könnte man eventuell Ähnliches behaupten wie von Nero, es ist aber Definitionssache, ob man ihn als Hauptfigur betrachtet. Aber auch bei großzügiger Auslegung dieses Begriffes gibt es nur wenige entsprechende Beispiele.

<sup>2</sup> Vgl. den Abschnitt *Singend in den Tod*, S. 177.

### 7.2.3. Leid und Erhabenheit

Die mangelnde Identifikation ist bei solchen Märtyrerfiguren aber nicht das einzige Problem. Auch das Fehlen der Fähigkeit Leid zu empfinden macht sie unbrauchbar im Hinblick auf die Wirkungsabsichten, die nach den behandelten theoretischen Ansätzen mit dem Tragischen verbunden sind. Bei der Titelfigur in Werners *Die Mutter der Makkabäer* finden sich zumindest noch Anzeichen dafür, dass sie mit ihren sterbenden Söhnen mitleidet, auch wenn ihr Freude darüber, dass diese ihrem Glauben bis in den Tod treu bleiben, zu überwiegen scheint. Hilario hingegen zeigt das ganze Stück hindurch keine Anzeichen von Leid. Es scheint ihm überhaupt nichts auszumachen lebendig verbrannt zu werden. Außerdem ist er anscheinend nicht nur gegen Schmerzen, sondern auch gegen den Tod immun, denn er tritt später im Stück wieder auf, als wäre nichts gewesen. Die behandelten theoretischen Ansätze setzen jedoch voraus, dass die betreffende Figur Leid empfindet. Im *Theater-Lexikon* steht die Empfehlung den Zuschauer die „Seelenleiden“ der Figur mitempfinden zu lassen. Hegel kann auf das Leid der Figur nicht verzichten, da es ohne dieses Leid kein Mitleiden gäbe, auch nicht nach Hegels Begriff vom ‚wahrhaften Mitleid‘. Krug räumt dem Leiden eine vergleichsweise geringe Bedeutung für das Tragische ein, indem er ausdrücklich betont, dass ein tragisches Stück auch ein glückliches Ende nehmen könne. In einer Fußnote gibt er jedoch zu, dass die Assoziation des Tragischen mit „Unglück und Trauer“ durchaus ihre Berechtigung hat. Sie komme dadurch zustande, „daß jeder Kampf gewaltiger Kräfte in gewisser Hinsicht zerstörend wirkt, und dabey immer etwas zu Grunde geht, was eines besseren Schicksals werth gewesen wäre. Ein tragisches Schauspiel läßt daher immer wehmüthige Gefühle in unserer Brust zurück, wie auch sein Ausgang beschaffen sey.“<sup>1</sup> Dass die Figur dabei zu leiden hat, spricht Krug streng genommen nicht aus. Jedoch ist zu vermuten, dass das unverdiente schwere Schicksal, das sie trifft, mit einigem Leid verbunden ist. Aber auch ohne diese Anmerkung setzt seine Theorie das Leiden der Figur voraus, da sich seiner Beschreibung nach die „Erhabenheit menschlicher Natur“ erst anhand dieses Leidens zeigt. Schiller schreibt in seinem Aufsatz *Ueber das Pathetische*: „Man gelangt also zur Darstellung der moralischen Freyheit nur durch die lebendigste Darstellung der leidenden Natur, und der tragische Held muß sich erst als empfindendes Wesen bey uns legitimirt haben, ehe wir ihm als Vernunftwesen huldigen, und an seine Seelenstärke glauben.“<sup>2</sup> In *Ueber das Erhabene* ist das „Wehseyn“ die eine Hälfte des Gefühls des Erhabenen, aber hier beschreibt Schiller das Gefühl des Betrachters, nicht das einer dramatischen Figur. Auf das

---

<sup>1</sup> Krug: Geschmackslehre oder Aesthetik. S. 193. Fußnote 1.

<sup>2</sup> Schiller, Friedrich: *Ueber das Pathetische*. In ders.: *Vom Pathetischen und Erhabenen*. Schriften zur Dramentheorie. Stuttgart 2009. S. 69.

Theater geht Schiller an dieser Stelle gar nicht explizit ein. Es erscheint allerdings wahrscheinlich, dass dieses „Wehseyn“ bei einem Theaterstück durch das Mitgefühl mit jenem Leiden der tragischen Figur ausgelöst werden soll, auf das Schiller in *Ueber das Pathetische* so großen Wert legt. Dieser Eindruck findet sich bestätigt, wenn Schiller einige Seiten später in *Ueber das Erhabene* das Pathetische als ein „künstliches Unglück“ beschreibt, das uns, grob zusammengefasst, dazu dient unsere Erhabenheit für den Ernstfall zu trainieren.<sup>1</sup> Die Zuschauer im Theater würden demnach durch die Darstellung des Leids auf der Bühne an Leiden gewöhnt werden, aber nicht etwa im Sinne einer Abstumpfung, sondern durch das Erlernen des richtigen, nämlich des erhabenen Umgangs mit dem Unglück.

Alle vier Textbeispiele verlangen also die Einfühlung in eine Figur, die leidet bzw. der Unglück widerfährt. Von einer Mitleidsästhetik scheinen sie insofern nicht allzu weit entfernt zu sein. Die Einfühlung scheint jedoch nur ein Verständnis für die Gefühle der betreffenden Figur zu erfordern, sie erfordert nicht zwangsweise, diese Gefühle auch zu teilen. Das *Theater-Lexikon* spricht sogar lediglich vom „Glauben an die [...] geistigen Leiden“. Auch wird nicht unbedingt verlangt, dass das Leid die Empfindungen der betreffenden Figur dominieren müsste. Die Texte sind hier nicht ganz eindeutig. Lediglich Schiller verlangt in *Ueber das Pathetische* ausdrücklich „die Darstellung des Leidens so weit zu treiben, als es, ohne Nachtheil für seinen letzten Zweck, ohne Unterdrückung der moralischen Freyheit, geschehen kann.“<sup>2</sup> Schiller betont damit zwar die Bedeutung der Darstellung des Leids, setzt dieser aber zugleich auch eine Grenze. Krug scheint dies ähnlich zu sehen, er geht in seiner Betonung des Triumphs über das Leid so weit auch ein glückliches Ende für möglich zu halten.

Abgesehen von den erwähnten Märtyrerfiguren scheinen im untersuchten Textkorpus zwar alle Hauptfiguren, die in den Stücken sterben, sowohl leidensfähig als auch tatsächlich von Leid betroffen zu sein, aber einige von ihnen verfügen über eine Selbstbeherrschung, die ihr Leid schwer wahrnehmbar macht, oder auch über einen Idealismus, der sie die eigenen Leiden angesichts eines größeren Ziels nahezu vergessen lässt. Wie sich im Laufe der Arbeit mehrfach gezeigt hat, besonders deutlich anhand der Untersuchung der Sterbemonologe, zeigen vor allem positiv dargestellte Hauptfiguren sich im Angesicht des Todes sehr gefasst. Da sie ein reines Gewissen haben, haben sie keine Angst vor dem Jenseits. Symptome

---

<sup>1</sup> „Je öfter nun der Geist diesen Akt von Selbstthätigkeit erneuert, desto mehr wird ihm derselbe zur Fertigkeit, einen desto größeren Vorsprung gewinnt er vor dem sinnlichen Trieb, daß er endlich auch dann, wenn aus dem eingebildeten und künstlichen Unglück ein ernsthaftes wird, im Stande ist, es als ein künstliches zu behandeln, und, der höchste Schwung der Menschennatur! das wirkliche Leiden in eine erhabene Rührung aufzulösen.“ Schiller: *Ueber das Erhabene*. S. 114.

<sup>2</sup> Schiller: *Ueber das Pathetische*. S. 69/70.



körperlicher Schmerzen finden sich in den Texten kaum beschrieben und ausgehend von dem zitierten Artikel aus dem *Theater-Lexikon* wurde wohl auch ihre Darstellung auf der Bühne auf ein Mindestmaß reduziert. Dies bedeutet aber nur, dass das Leid der Hauptfigur in ihrer Sterbeszene im Hintergrund steht, es bedeutet keineswegs, dass sie im Laufe des Stückes nicht leiden würde. Selbst Gutzkows Nero gibt sich stellenweise leidend, auch wenn seine seelischen Qualen für das Publikum schwer nachvollziehbar sein mögen. Die Leiden der Hauptfigur finden aber ebenso wie ihre Kämpfe und sonstigen Anstrengungen vorher statt, in der Sterbeszene findet all dies ein Ende, sodass die Hauptfigur nun einen distanzierten Blick auf die Ereignisse gewinnt, auf die sie keinen Einfluss mehr hat, den Blick eines Außenstehenden, der es ihr ermöglicht ruhig Bilanz ihres eigenen Handelns und des Handelns anderer zu ziehen. Falls die Dramatiker durch eine solche Figur in der Todesszene Emotionen wecken möchten, so kann es jedenfalls kein Mitleid sein. Es kann sich dabei nur um Emotionen handeln, die aus der Betrachtung der Überwindung von Leid entstehen. Das Gefühl des Erhabenen, wie es Schiller vorschwebt, könnte in dieser Hinsicht durchaus eine brauchbare Beschreibung der Wirkungsintentionen der Dramatiker sein, auch wenn die Darstellung des Leids zuvor im Stück nicht immer den Ansprüchen Schillers genügen mag. Es scheint allerdings nicht so, als würden sich die Dramatiker hinsichtlich der emotionalen Wirkung der Sterbeszenen auf die sterbenden Hauptfiguren verlassen. So ist etwa im Kapitel *Szenenbilder* aufgefallen, dass in den Texten vergleichsweise wenig Wert auf die Darstellung der Sterbenden gelegt wird und deutlich mehr auf die Anordnung der anderen Figuren um sie herum. Im Kapitel *Sprechakte* wurde zudem dargelegt, dass auf den Tod der Hauptfigur manchmal sehr ausführliche und emotionale Totenklagen folgen. Dies ist von besonderer Bedeutung, da ebenfalls festgestellt wurde, dass gerade die letzten Augenblicke vor dem Fallen des Vorhangs dazu genutzt werden den gewünschten bleibenden Eindruck beim Publikum zu hinterlassen. In vielen Stücken wird das Publikum nicht mit dem Eindruck der Erhabenheit der Hauptfigur entlassen, sondern mit dem Bild des Leids und der Trauer ihrer Angehörigen. Es dürfte sehr unwahrscheinlich sein, dass ein solches Bild die von Schiller, Krug oder auch Hegel gewünschten Emotionen im Betrachter auslöst. Dass sich die Hauptfiguren in ihrem Tod erhaben zeigen, mag zwar vorkommen, bedeutet aber nicht unbedingt, dass die Todesdarstellung darauf angelegt ist ein Gefühl des Erhabenen auszulösen. So sehr die Hauptfigur in ihrer Sterbeszene auch im Mittelpunkt stehen mag, so sehr sich alle anderen Figuren auf sie konzentrieren mögen, kann doch nicht davon ausgegangen werden, dass die emotionale Wirkung der Szene von ihr allein ausgehen soll.

Es wurde zudem wiederholt festgestellt, dass andere Figuren in der Sterbeszene oftmals über ein deutlich größeres Identifikationspotential verfügen als die Hauptfigur. Dies gilt beispielsweise für die anonymen Menschenmassen, die sich als passive Betrachter in einer dem Publikum vergleichbaren Situation befinden und die gerade dazu eingesetzt zu werden scheinen, dem Publikum vorzuspielen, was es beim Tod der Hauptfigur empfinden soll. Zur Beantwortung der Frage, welche emotionale Wirkung auf das Publikum von den Dramatikern beabsichtigt wird, sollte also eher auf solche Figuren geachtet werden. Die Interpretation kann dadurch erschwert werden, dass die Angaben zu den Reaktionen solcher Figuren, falls sie überhaupt vorhanden sind, in den Regieanweisungen knapp gehalten sind und sie über keinen ausführlichen oder über gar keinen Dialogtext verfügen. Von Erhabenheit ist bei ihnen aber jedenfalls nicht viel zu bemerken. Im *William Ratcliff* betreten die anonymen Figuren die Szene „bestürzt“ und rufen später beim Anblick der zunächst verdeckten Leichen Williams und Maries das Wort „Entsetzlich!“ aus.<sup>1</sup> Bei der Hinrichtung Konradins im Stück Klingers „entfährt [der Menge] ein Schrey des Entsetzens.“ Auf diesen folgt „tiefe Stille“, bevor „nach einer langen, schmerzvollen Pause“ die Särge vom Schafott getragen werden.<sup>2</sup> Bestürzung und Bedauern scheinen hier die dominanten Emotionen zu sein. Diese Reaktionen anonymer Menschenmengen werden häufig mit dem Leid der Angehörigen kombiniert, sodass das Mitleid hinzutreten kann. In Klingers *Konradin* etwa folgt auf die Reaktionen des Volkes der Auftritt der Mutter, die den König darum anfleht die Toten wenigstens beerdigen zu dürfen. In Lauters *Prinz Hugo* beugt sich Clara weinend über den Leichnam ihres Bruders, als der Vorhang fällt. Der Umstand, dass die Dramatiker ihre Stücke mit der Trauer der Angehörigen und der Bestürzung der anonymen Menge enden, zeigt, wie wichtig ihnen die Wirkung auf das Publikum ist, die von der Zurschaustellung dieser Emotionen ausgeht.

Erhabenes Verhalten mag also zwar in vielen Todesszenen enthalten sein, aber hinsichtlich ihrer emotionalen Wirkung steht dieses nicht unbedingt im Vordergrund. Der von Schiller erhoffte Lerneffekt dürfte sich zudem selbst in Sterbeszenen, die nicht über ausführliche Totenklagen oder anonyme Menschenmengen verfügen, kaum einstellen, denn das Verhalten der Hauptfiguren basiert, wie gesagt, unter anderem auf der Tatsache ihres baldigen Todes, der es ihr ermöglicht bereits aus der Perspektive eines Außenstehenden, der den Leiden des Diesseits überhoben ist, Bilanz aus den vergangenen Ereignissen zu ziehen. Daraus mag das Publikum vielleicht Gelassenheit im Angesicht des eigenen Todes lernen, aber es dürfte kaum lernen, wie man Schicksalsschläge erträgt und mit ihnen lebt, wie Schiller sich dies in *Ueber*

---

<sup>1</sup> Heine: *William Ratcliff*. S. 67/68.

<sup>2</sup> Klinger: *Konradin*. S. 363.

*das Erhabene* wünscht. Die Nebenfiguren, die den Tod der Hauptfigur überleben, geben erst recht kein gutes Beispiel ab. Wie weit die dramaturgische Praxis tatsächlich von Vorbildlichkeit im erhabenen Umgang mit Leid entfernt ist, zeigen vor allem diejenigen Stücke, in denen Angehörige nach dem Tod der Hauptfigur Selbstmord begehen oder aus psychischem Schmerz sterben. Wie festgestellt wurde, legen die Dramatiker großen Wert darauf deutlich zu machen, dass die Angehörigen nach dem Tod der Hauptfigur ihr Leben eben nicht wie bisher weiterleben können, was den behandelten ästhetischen Vorstellungen Schillers sowie Krugs strikt zuwiderläuft. Aber auch Ansätze wie derjenige Hegels stimmen schon deshalb nicht mit der dramaturgischen Praxis überein, weil sie hinsichtlich der emotionalen Wirkung zu stark auf die Hauptfigur fixiert sind. Selbstverständlich steht die Hauptfigur in ihrer Sterbeszene im Mittelpunkt, insofern sich die emotionalen Reaktionen der anderen in der Szene anwesenden Figuren allesamt auf ihren Tod beziehen. Das Publikum muss aber keineswegs direkt auf den Tod, die letzten Worte oder die Emotionen der Hauptfigur reagieren, wie dies bei Hegel den Anschein hat. Die übrigen Figuren dürften zumindest ihren Teil zur emotionalen Gesamtwirkung beitragen. Neben den Angehörigen und anonymen Beobachtern können dabei auch eventuell anwesende Gegenspieler der Hauptfigur die Aufmerksamkeit von deren Verhalten ablenken und auf ihre eigene Schuld am Todesfall richten. Hätten es die Dramatiker darauf abgesehen die emotionale Wirkung der Todesszene allein auf der Hauptfigur aufzubauen, hätten sie sie allein auf der Bühne sterben lassen können. Da aber bis auf wenige Ausnahmen wie in Raupachs *Die Erdennacht* die Hauptfiguren eben nicht allein sterben, sondern von anderen Figuren, oftmals in großer Zahl, umgeben sind, müssen diese bei der Beurteilung der Wirkungsabsicht einbezogen werden.

#### 7.3.4. Zusammenspiel von Emotionen in der Sterbeszene

Davon auszugehen, dass das Publikum nach dem Willen der Dramatiker lediglich die Emotionen der Nebenfiguren kopieren soll, wäre aber zu kurz gegriffen. Selbst die anonymen Menschenmengen, die kaum einen anderen Zweck haben als den, dem Publikum als Identifikationsfiguren zu dienen, sind letztlich nur ein Baustein in einem komplexen Gefüge. Sie dienen dem Publikum an bestimmten Punkten zur Identifikation, aber nicht notwendigerweise während der gesamten Sterbeszene. Im Verlauf einer solchen Szene kann die Aufmerksamkeit auf verschiedene Figuren gerichtet werden, von denen jede eine andere emotionale Wirkung hervorbringen kann. Zum Teil lässt sich sogar innerhalb eines einzelnen Moments der Sterbeszene ein Zusammenspiel verschiedener Emotionen beobachten. Wie im Verlauf der Arbeit mehrfach festgestellt wurde, ist der letzte Augenblick vor dem Fallen des

Vorhangs von besonderer Bedeutung, weil hier versucht wird mit dem abschließenden Bild beim Zuschauer einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen. Es ist deshalb naheliegend sich bei der Frage nach der intendierten Wirkung der Todesdarstellung vor allem auf diesen Moment zu konzentrieren, sofern die Sterbeszene oder eine eventuell vorhandene Aufbahrungsszene den Abschluss des Stückes bildet. Gerade diese Schlussbilder werden häufig aus einer großen Anzahl an Figuren komponiert. Optisch beeindruckende Massenszenen am Ende eines Stückes sind beliebt, sodass die Dramatiker gerne nicht nur die für die Handlung wichtigen Figuren auf der Bühne versammeln, sondern sie zusätzlich mit unwichtigen anfüllen. Dies kann so weit gehen, dass, wie in Raupachs *König Konradin*, sämtliche Schichten der Gesellschaft auf der Bühne repräsentiert werden, mithilfe einer Anzahl von Figuren im dreistelligen Bereich. Es gibt Mittel, die Aufmerksamkeit des Publikums in derart vollen Schlussbildern auf einen bestimmten Punkt zu lenken und dessen Bedeutung hervorzuheben. Hierzu kann vor allem die Figur dienen, die als letzte spricht. Dies bedeutet aber nicht, dass die Wirkung einzig von diesem einen hervorgehobenen Punkt ausgeht. Wenn Dramatiker es auf eine solche Konzentration im Schlussbild abgesehen haben, können sie potentiell störende Elemente daraus entfernen und sie tun dies in manchen Fällen auch. Es wurden in dieser Arbeit Stücke behandelt wie Heydens *Nadine*, in dem die anonymen Menschenmengen und Gegenspieler die Bühne verlassen oder, wenn sie selbst nicht mehr zu gehen imstande sind, weggetragen werden, um Platz zu machen für ein intimeres, rührendes Schlussbild, Stücke wie Eckschlagers *Herzog Christoph, der Kämpfer*, in dem der Antagonist mit dem Ergebnis seiner Handlungen, dem Leichnam seines Bruders, allein gelassen wird, oder wie Raupachs *Die Erdennacht*, in dem der Protagonist unter ausführlichen Klagen einsam auf dem Grab seines Vaters Selbstmord begeht, nachdem selbst die Totengräber zuvor vor ihm geflohen sind. Wenn der Großteil der Dramatiker sich gegen eine derart starke Reduktion des Personals auf der Bühne entscheidet, so geschieht dies, weil die Autoren sich von der Anwesenheit der übrigen Figuren eine bessere Wirkung versprechen, was auch immer dies im konkreten Fall bedeuten mag.

Aber auch Schlussbilder, die über ein stark eingeschränktes Personal verfügen, sind nicht so leicht auf eine bestimmte emotionale Wirkung festzulegen. Selbst wenn sich am Ende nur noch eine einzelne Figur sichtbar auf der Bühne befindet, darf nicht vergessen werden die Wirkung des Szenenbildes miteinzubeziehen. Albrecht im *Herzog Christoph* und Rinaldo in *Die Erdennacht* stehen nicht einsam auf einer leeren Bühne, Albrecht steht bei der unter einem Baum liegenden, mit den Schilden der Löwenritter bedeckten Leiche seines Bruders, Rinaldo befindet sich auf dem erwähnten Grab des Vaters inmitten eines Friedhofs. Von

solchen Bildern allein geht schon eine emotionale Wirkung aus, die sich mit den Emotionen der Figur nicht unbedingt deckt.

Schon die emotionale Wirkung eines einzigen Szenenbildes einer Sterbeszene kann also ein komplexer Sachverhalt sein und noch viel mehr gilt dies, wenn man die Szene in ihrer Gesamtheit betrachtet. Dennoch kann es natürlich Fälle geben, in denen eine einzelne Emotion dominiert, indem sie schlicht mehr Raum einnimmt oder indem die anderen Emotionen letztlich nur ihrer Vorbereitung und Unterstützung dienen. Krug beispielsweise rechnet mit dem Letzteren, wenn er das Mitleid in den Dienst der Erhabenheit stellt. Betrachtet man das untersuchte Textkorpus in seiner Gesamtheit, so ist es nicht jedoch möglich den Sterbeszenen im Allgemeinen eine klare Tendenz zu einer bestimmten dominanten Emotion zuzuschreiben. Es gibt jene Fälle, in denen positiv dargestellte Sterbende nach langen Monologen verenden und sich alle Mühe geben zu betonen, wie gern sie für ihre Ideale zu sterben bereit sind. Hier mag Bewunderung oder auch ein Gefühl der Erhabenheit seinen Platz haben. Es gibt Fälle, in denen am Ende die Totenklagen der Angehörigen dominieren. Solche Stücke mögen vor allem auf Mitgefühl, Rührung und Tränen angelegt sein. Es gibt auch Fälle, in denen die Anklage und Bestrafung der für den Todesfall verantwortlichen Figur viel Raum einnimmt, durch die der Zuschauer das Theater mit befriedigtem Gerechtigkeitsempfinden verlassen kann. Dies sind nur einige der möglichen Wirkungsabsichten, für die sich im Verlauf dieser Arbeit besonders häufige und deutliche Anzeichen gefunden haben. Man sieht hieran, wie wichtig die Lenkung der Aufmerksamkeit des Publikums auf eine bestimmte Figur am Ende des Stückes ist, denn die emotionale Wirkung hängt letztendlich davon ab, welche dieser Figuren der Zuschauer bzw. Leser auf sich wirken lässt. Vor allem sieht man aber, dass es nicht möglich ist dem untersuchten Textkorpus zu unterstellen, dass die Sterbeszenen generell auf die Erzeugung einer bestimmten Emotion angelegt wären. Allerdings ist zu beobachten, dass der emotionalen Vielfalt gewisse Grenzen gesetzt sind. Bestimmte Emotionen sollen nach dem Willen der Dramatiker von den Sterbeszenen ausgeschlossen oder zumindest gemäßigt werden, wie sich im Folgenden zeigen wird.

#### 7.3.5. Die Auflösung des Zorns

Es ist vorstellbar, dass der Tod des Protagonisten beim Publikum Zorn auf diejenige Figur auslöst, die für ihn verantwortlich ist. Eine solche Wirkung ist aber offenbar nicht beabsichtigt. Wut über das ungerechte Verhalten des Antagonisten mag zuvor im Verlauf des Stückes durchaus erwünscht sein, die Dramatiker geben sich jedoch in der Regel Mühe, diese

Wut noch in der Sterbeszene aufzulösen, sei es durch den Sterbenden, der selbst keine Wut oder Rachedgedanken zeigt, sondern seinem Feind vergibt, oder durch die Bestrafung des Antagonisten. Ausgenommen hiervon sind diejenigen Stücke, in denen auf die Sterbeszene noch eine separate Szene folgt, in der der Antagonist mit den Folgen seiner Tat konfrontiert wird, wie in Mengershausens *Hofkabale*.<sup>1</sup> In solchen Fällen kann die Wut in der Sterbeszene noch einmal angeheizt werden, aber nur, um sich dann in der anschließenden Szene zu entladen. Die Dramatiker beabsichtigen keineswegs, ihre Zuschauer mit dem Gefühl des Zorns aus dem Theater zu entlassen.

Im Fall von Toerrings *Agnes Bernauerinn* jedoch scheint der Zorn tatsächlich die dominante emotionale Wirkung auf das Publikum gewesen zu sein. Toerring lässt die Figur des Vicedom besonders negativ erscheinen, um durch sie von der Schuld des Herzogs abzulenken, was ihm so gut gelang, dass sein knapper und mit Widersprüchlichkeiten belasteter Versuch in dem abschließenden Gespräch zwischen dem Herzog und seinem Sohn die Wut auf den Vicedom wieder zu dämpfen<sup>2</sup>, beim Publikum wenig Wirkung zeigte. So berichtet Otto Brahm in *Das Ritterdrama des 18. Jahrhunderts*: „[...] in Salzburg steigerte sich der Unwille des Publikums so sehr, dass ‘viele aus überströmender Empfindung laut ausriefen, stürzt den – Vicedom hinein’, und in Hamburg musste er zur Befriedigung des Parterres wirklich mit in die Donau. Die Salzburger scheinen über seine Bosheit noch lange in Sorge gewesen zu sein; der Schauspieler, der ihn vorstellte, soll auf keiner Gasse mehr sicher gewesen, ja sogar in einem Wirtshause wirklich als Vicedom angefallen worden sein. Schikaneder, sein ‘Principal’, wusste sich dies zu Nutze zu machen; er liess eines Tages auf den Anschlagzettel mit grossen Buchstaben drucken: ‘Heute wird Vicedom über die Brücke gestürzt’ und erzielte so eine ungewöhnlich gute Einnahme.“<sup>3</sup> Schikaneder holt damit die Wut, die die Zuschauer zuvor aus dem Theater mit in ihr alltägliches Leben genommen haben, auf die Bühne zurück und lässt sie dort ihr Ende finden, wie es in den untersuchten Dramen allgemein üblich ist. Die Reaktion des Publikums auf Toerrings Stück ist kein Beispiel dafür, dass die Dramatiker im untersuchten Zeitraum den Zorn des Publikums wecken wollten, sondern eher dafür, was geschehen kann, wenn der Dramatiker diesen Zorn am Ende seines Stückes nicht ausreichend dämpft oder für Entladung sorgt. Dass Herzog Ernst auf der letzten Seite des Stückes zu seinem Sohn im Hinblick auf den Vicedom sagt: „Vergebung ist deiner würdig, mein Sohn! laß Gott die Rachel!“<sup>4</sup>, ist ein eindeutiger Hinweis darauf, dass der Autor diesen Zorn

---

<sup>1</sup> Vgl. den Abschnitt *Die Anklage des Mörders*, S. 213.

<sup>2</sup> Vgl. oben, S. 202.

<sup>3</sup> Brahm: *Das Ritterdrama des 18. Jahrhunderts*. S. 64.

<sup>4</sup> Toerring: *Agnes Bernauerinn*. S. 112.

tatsächlich dämpfen wollte, nur hat sich das von ihm dazu angewandte Mittel als nicht ausreichend erwiesen. So blieb es Regisseuren, Theaterdirektoren wie Schikaneder und anderen Bearbeitern des Stückes überlassen, diesen Mangel auszugleichen. Schikaneder tut dies, indem er den Zorn schon auf der Bühne zum Ausbruch bringt, in der Wiener Ausgabe der *Agnes Bernauerin*, die im Jahr nach dem Erstdruck erschien, ist stattdessen die Todesszene der Titelfigur, in der der Vicedom befiehlt Agnes mit Stangen unter Wasser zu drücken, vollständig entfernt worden. Die Hinrichtung findet hier außerhalb der Bühne statt. Die Schuld des Vicedom ist damit zumindest weniger sichtbar.<sup>1</sup>

Wut und Zorn sind also zwar als emotionale Wirkungen von Sterbeszenen nicht ausgeschlossen. Im Gegensatz etwa zum von Schiller intendierten Gefühl des Erhabenen sind sie aber nichts, was den Theatersaal verlassen soll. Dies gilt für den gesamten untersuchten Zeitraum. Selbst die Vormärzstücke, die ansonsten in vielerlei Hinsicht eine Ausnahme darstellen, legen es nicht auf die Erregung des Zorns ihres Publikums an, obgleich eine solche Wirkung mit den revolutionären politischen Tendenzen mancher Stücke aus dieser Gruppe durchaus zu vereinbaren wäre. Unter den untersuchten Vormärzstücken ist Fröbels *Die Republikaner* wohl dasjenige, das dem Versuch der Erregung des revolutionären Volkszorns durch eine Sterbeszene am nächsten kommt. Immerhin wird am Ende dieses Stückes die Hinrichtung eines Bürgers zum Anlass genommen, das Volk auf der Bühne zum Widerstand gegen die Obrigkeit anzustacheln. Allerdings geschieht dies nicht dadurch, dass versucht würde, den Hass auf die verantwortlichen Figuren anzufachen und zur Rache an ihnen aufzurufen. In der betreffenden Rede werden die Anwesenden vielmehr an ihre Verpflichtung gegenüber dem Verstorbenen gemahnt, dessen Werk fortzuführen: „Doch, soll dies Blut umsonst vergossen sein? – / Umsonst? – nein! Nicht umsonst! Ihr Bürger, nein! / Es ruft uns auf zur That, die das vollendet, / Was unser Freund gedacht hat und gewollt! / Die ganze, volle Freiheit werde unser!“<sup>2</sup> Von Zorn oder gar Gewalt gegen eine bestimmte Figur ist hier zunächst gar nicht die Rede, erst in seinem letzten Satz benennt der Sprecher vage den Feind: „Darum – auf ewig – nieder mit Savoyen!“ Eine andere Figur fügt noch hinzu: „Es ist der letzte Faden nun zerrissen, / Der Genf noch an Savoyens Fürsten band! / Es wischt dies Blut die letzten Pflichten aus. – / Erhebt die Hände jetzt zum heil’gen Schwur, / Daß Ihr wollt frei sein, was es immer koste!“<sup>3</sup> Das Volk auf der Bühne verfügt nun über eine klare Zielsetzung und ein ebenso klares Feindbild. Auch der Einsatz von Gewalt wird dabei implizit gutgeheißen. Dennoch ist nicht Wut auf die Obrigkeit die Folge der Hinrichtung, sondern eine

---

<sup>1</sup> Siehe Toerring: *Agnes Bernauerin*. Wien 1781. S. 84-86. Vgl. auch oben, S. 88.

<sup>2</sup> Fröbel: *Die Republikaner*. S. 126.

<sup>3</sup> Ebd.

nüchterne einseitige Aufkündigung der Verpflichtungen. Nicht Rache ist das Ziel, sondern das Erringen der Freiheit. Fröbel scheint sorgsam den Eindruck vermeiden zu wollen, seine Figuren könnten aus bloßer Wut heraus handeln, möglicherweise in der Meinung, dass dies ihre Freiheitsbewegung diskreditieren würde. Tatsächlich liefert der Autor damit eine Szene, durch die das als historisches Drama bezeichnete Stücke viel eher Schillers Ansprüche an das Gefühl des Erhabenen erfüllt als die meisten Trauerspiele, eben deshalb, weil die sterbende Figur, die außerhalb der Bühne enthauptet wird, in den Hintergrund tritt und die Überlebenden den Verlust mit Fassung tragen und erhobenen Hauptes in ihre Zukunft blicken, anstatt, wie sonst üblich, in Trauer und Verzweiflung zu versinken.

Zusammengefasst ist festzuhalten, dass die Erzeugung von Wut und Zorn durch den Tod einer Figur sowohl bei anderen Figuren als auch beim Publikum durchaus auftreten kann. Emotionen dieser Art scheinen nicht generell als moralischer oder ästhetischer Mangel betrachtet zu werden. In den Sterbeszenen von Hauptfiguren spielen sie aber eine untergeordnete Rolle. Es handelt sich beim Zorn nicht um die letztendlich beabsichtigte emotionale Wirkung, sondern allenfalls um eine Etappe auf dem Weg zu dieser.

#### 7.3.6. Der Ausschluss von Freude und Komik

Ebenfalls aus den Sterbeszenen ausgeschlossen sind Emotionen wie Freude oder Fröhlichkeit sowie jegliche Art von Komik. Dies gilt gleichermaßen für Sterbeszenen von Hauptfiguren und Nebenfiguren und betrifft nicht nur tragische Stücke, sondern sämtliche Genres. Ausgenommen hiervon sind lediglich Parodien sowie einige Vormärzstücke, die, wie bereits festgestellt wurde<sup>1</sup>, in ihren Sterbeszenen bisweilen parodistische Züge annehmen können, auch wenn das übrige Stück ernst ist. Dass die Sterbeszenen bis auf diese wenigen Ausnahmen durchweg ernst gehalten sind, ist keineswegs eine Selbstverständlichkeit. Noch bis ins 18. Jahrhundert hinein war es durchaus möglich, dass etwa die Figur des Hanswurst selbst mit dem Tod einer Figur seine makabren Späße trieb. So urteilt Richard Sexau in seinem Buch *Der Tod im Deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts* über die am Ende des 17. Jahrhunderts entstandenen Dramen Christian Weises sowie die Praktiken der deutschen Wanderbühnen in den folgenden Jahrzehnten: „Die Frivolitäten, mit denen Weise seine Dramen durchsetzt hatte, und der Brauch, eine derblustige Person in die dramatischen Vorgänge zu verstricken, wurden mit einer wahren Gier übernommen. Die Kreuzung zwischen unflätiger Posse und einer auf hohen Stöckeln einherstolzierenden Tragödie, tritt in

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 119, 408.



den Haupt- und Staatsaktionen noch widerlicher als bei Weise hervor.“<sup>1</sup> Sexaus Werturteil muss man sich nicht anschließen, aber dass in den betreffenden Stücken zum Teil Todesszenen mit derbem Humor vermischt wurden, ist belegt.<sup>2</sup> In die gedruckten Veröffentlichungen des untersuchten Zeitraums hat diese Praxis aber keinen Eingang mehr gefunden. Überhaupt treten in den Sterbeszenen von Hauptfiguren keine komischen Figuren auf, schon deshalb nicht, weil Hauptfiguren fast ausschließlich in ernsten Stücken sterben und diese über keine komischen Figuren oder sonstige komische Elemente verfügen. Komische Stücke können durchaus stellenweise ernst werden, überhaupt geht in ihnen die Komik oft nur von wenigen, manchmal nur von einer einzigen Figur aus. Ernste Gattungen wie das Trauerspiel, die Tragödie oder das historische Schauspiel hingegen sind in der Regel frei von jeglicher Komik.

Während Komik bis auf wenige Ausnahmen also gänzlich von den Sterbeszenen ausgeschlossen ist, kommt Freude über den Tod einer Figur in seltenen Fällen vor, allerdings nur beim Tod von Antagonisten wie Holofernes in Hebbels *Judith* oder Geßler in Schillers *Wilhelm Tell*. Ob und inwieweit sich die Freude des Volkes auf der Bühne auf das Publikum überträgt, ist allerdings fraglich. In anderen Stücken mag die anonyme Volksmengen gerne dazu verwendet werden dem Publikum zu zeigen, was es von einem bestimmten Sachverhalt, etwa dem Tod einer Figur, halten und was es dabei empfinden soll. Im Stück Hebbels jedoch wird das Volk zuvor in mehreren Szenen bei moralisch fragwürdigen Handlungen gezeigt, was der Identifikation mit ihm im Wege steht. Die Titelfigur verleiht bei mehreren Gelegenheiten ihrem Zorn bzw. ihrer Verachtung für das Verhalten des Volkes Ausdruck, sowohl bevor als auch nachdem sie den Mord an Holofernes begangen hat. „Das ist Schlächtermuth!“, sagt sie beispielsweise, als das Volk sich auf die nach dem Tod ihres Anführers orientierungslosen Feinde stürzt, und „wendet sich mit Ekel“ ab.<sup>3</sup> Als die Priester und Ältesten sie für ihre Tat belohnen wollen, fragt sie: „Spottet ihr mein?“<sup>4</sup> Sofern das Publikum der moralischen Integrität der Titelfigur mehr vertraut als der des Volkes, dürfte es ihm schwerfallen sich in Letzterem wiederzuerkennen. Aber unabhängig von der moralischen Bewertung des Volkes bedeutet schon allein der Umstand, dass das Volk hier eigenmächtig handelt und eben nicht nur passiv betrachtet, dass die Zuschauer sich nicht auf die gleiche Weise mit ihm identifizieren können, wie dies bei den oben behandelten Volksmengen der Fall ist, denn die Identifikation kommt in anderen Fällen ja gerade dadurch zustande, dass

---

<sup>1</sup> Sexau, S. 33.

<sup>2</sup> Siehe ebd., Fußnote 1.

<sup>3</sup> Hebbel: *Judith*. S. 135.

<sup>4</sup> Ebd.

sich das Volk auf der Bühne in einer dem Publikum vergleichbaren passiven Betrachterrolle befindet.

In Schillers *Wilhelm Tell* ist das Identifikationspotential deutlich größer. Das schweizerische Volk ist zwar ebenfalls alles andere als untätig, wird aber zweifelsfrei positiv dargestellt. Die Freude über den Tod des Tyrannen fällt hier deutlich zurückhaltender und pietätvoller aus als in Hebbels Stück. Bei Hebbel folgt die Szene, in der Judith in die Stadt zurückkehrt und vom Volk bejubelt wird, unmittelbar auf die Mordszene. Ein Priester will den Kopf des Toten auf einen Speiß stecken und herumtragen als Zeichen des Triumphes, was Judith aber verhindert.<sup>1</sup> Im *Wilhelm Tell* hingegen liegen zwischen dem Mord an Geßler und der Szene, in der Tell vom Volk „mit lautem Frohlocken“ empfangen wird, in der Erstausgabe rund 40 Seiten.<sup>2</sup> Auf den Tod Geßlers nimmt das Volk in der Jubelszene nur indirekt Bezug. „Es lebe Tell! der Schütz und der Erretter!“, rufen sie der Titelfigur zu, der Tote wird überhaupt nicht mehr erwähnt. Tell selbst kommt in dieser Szene gar nicht zu Wort, bezieht also keine Stellung zum Verhalten des Volkes. Dass er den Jubel still entgegennimmt, kann aber als Zeichen gewertet werden, dass er ihn zumindest nicht grundsätzlich ablehnt. Zudem zeigt er schon zuvor im privaten Gespräch mit seiner Frau, dass er im Gegensatz zu Judith kein schlechtes Gewissen aufgrund seiner Tat hat. Er zeigt sogar ein gewisses Maß an Stolz, wenn er behauptet, seine Hand habe „euch vertheidigt und das Land gerettet, / Ich darf sie frei hinauf zum Himmel heben.“<sup>3</sup> Der Identifikation mit dem schweizerischen Volk steht an dieser Stelle also nichts im Wege, dafür fehlt in der abschließenden Szene aber jegliche Erinnerung an den Todesfall. Es ist nur noch von Freiheit und der Errettung des Vaterlandes die Rede, nicht mehr von der Leiche, über die gegangen wurde, um diese Ziele zu erreichen.

In der Sterbeszene Geßlers, in der ebenfalls Volk anwesend ist, zeigt sich hingegen keine Freude. Tatsächlich vollzieht sich hier sogar eine offene Abkehr von freudigen Gefühlen. Als Geßler vom Pfeil Tells durchbohrt wird und von seinem Pferd sinkt, ist zunächst noch die Musik von einer nahen Hochzeitsgesellschaft zu hören. Geßlers Begleiter Rudolph der Harras geht dagegen vor: „Raßt dieses Volk, / Daß es dem Mord Musik macht? Laßt sie schweigen.“ Der Respekt vor dem Tod wird hier explizit eingefordert. Das Volk leistet dem umgehend Folge, die „Musik bricht plötzlich ab“.<sup>4</sup> Die ersten Reaktionen der Umstehenden, die erst nach und nach begreifen, was vor sich geht, fallen keineswegs positiv aus: „die ganze

---

<sup>1</sup> Ebd., S. 134.

<sup>2</sup> Der Pfeil trifft Geßler auf Seite 200, er verstirbt auf Seite 203. Die Empfangsszene, die den Abschluss des Stückes bildet, beginnt auf Seite 240.

<sup>3</sup> Schiller: *Wilhelm Tell*. S. 229.

<sup>4</sup> Ebd., S. 202.

Hochzeitgesellschaft umsteht den Sterbenden mit einem fühllosen Grausen“<sup>1</sup>. Es ist schwer zu sagen, wie genau Schiller sich ein solches fühlloses Grausen vorstellt, aber von Freude sind die auf der Bühne dargestellten Emotionen jedenfalls zunächst weit entfernt. Immerhin zeigt sich im Folgenden ein wenig Genugtuung beim Volk. Unmittelbar nachdem eine Figur den Tod Geßlers festgestellt hat, hebt eine Frau ihr Kind hoch, damit es den Leichnam besser sehen kann, und sagt: „Seht Kinder, wie ein Wütherich verscheidet!“ Rudolph schreitet auch in diesem Fall sofort ein, um jegliche positive Emotion angesichts des Todesfalles zu unterbinden: „Wahnsinnige Weiber, habt ihr kein Gefühl, / Daß ihr den Blick an diesem Schreckniß weidet?“<sup>2</sup> Ein „Schreckniß“ scheint der tote Geßler auch aus der Sicht des Volkes zu sein, allerdings nicht in dem Sinne, wie Rudolph dies meint. Als er die Umstehenden auffordert ihm dabei zu helfen dem Leichnam den Pfeil aus der Brust zu ziehen, weichen diese zurück mit den Worten: „Wir ihn berühren, welchen Gott geschlagen!“<sup>3</sup> Der Anblick des Ermordeten erfüllt das Volk offenbar mit Schrecken, aber nicht, weil es die Tat für schrecklich hält, wie dies in vielen anderen Stücken der Fall ist, sondern weil es den Tod Geßlers für eine göttliche Strafe hält. Dieser Schrecken scheint zunächst die dominante Emotion zu sein. Erst, nachdem der wütende Rudolph die Umstehenden angreift und eine Figur ihm Widerstand leistet, beginnt das Volk sich mit den positiven Folgen des Todesfalls auseinanderzusetzen. „Das Land ist frei“, rufen plötzlich alle. Eine Regieanweisung hält dabei aber fest, dass dieser Ausruf „tumultuarisch“ erfolgt.<sup>4</sup> Das Volk wird von der plötzlichen Freiheit offenbar selbst überrascht und weiß noch nicht so recht, wie es sich dabei zu verhalten hat. Von Freude ist an dieser Stelle noch nichts zu merken und bis zum Ende der Szene ändert sich daran auch nichts mehr. Sie klingt aus, indem Mönche sich um den Leichnam versammeln und „in tiefem Ton“ ein Lied über die Sterblichkeit des Menschen singen.

Schiller gibt sich also die größte Mühe die Freude über die neugewonnene Freiheit vom Tod des Tyrannen zu trennen. Die Freude bekommt ihren Platz in einer kurzen separaten Szene ganz am Ende des Stückes. In der Sterbeszene hingegen wird der Respekt gewahrt, sei es nun der Respekt vor dem Toten oder vor dem Tod an sich. Durch die Figur Rudolphs werden dabei die Regeln für den Umgang mit dem Tod explizit gemacht. Es handelt sich hierbei nicht nur um moralische Regeln, die innerhalb der Handlung dieses Stückes gelten, sondern auch um dramaturgische Regeln, die fast den gesamten untersuchten Zeitraum hindurch befolgt

---

<sup>1</sup> Ebd.

<sup>2</sup> Ebd., S. 203.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Ebd., S. 204.

werden. Freude über den Tod eines Menschen zu zeigen wird von den Dramatikern offenbar als geschmacklos betrachtet und deshalb vermieden. Hebbel hält sich nur deshalb nicht an diese Regel, weil es gerade seine Absicht zu sein scheint, das Volk als geschmacklos und unmoralisch darzustellen.

Eine Figur angesichts des Todes eines anderen Menschen Freude zeigen zu lassen, kann also eine dramaturgische Methode sein ihren schlechten Charakter offenzulegen. Ein Beispiel hierfür findet sich in Rathlefs *Die Mohrinn zu Hamburg*. Hier lacht Emilia über den Tod einer Freundin, die aus Liebeskummer gestorben ist. Gorden, ihr Verlobter, zeigt sich von ihrem Verhalten entsetzt: „Bey dem Himmel! das ist zu arg. Wie erschreckt mich dieses Lachen! Emilia, bey dem Tode einer Ihrer würdigsten Bekannten, Ihrer Freundinn, was können Sie da lächerlich finden?“<sup>1</sup> Es ist eine von mehreren Gelegenheiten im Stück, bei denen Emilia als dumm und gefühllos dargestellt wird, was Gorden schließlich dazu bringt seine Heiratspläne zu ändern und stattdessen der gefühlvollen und lebenserfahrenen Cadige, der titelgebenden „Mohrinn zu Hamburg“, einen Antrag zu machen. Das Publikum dürfte die Gefühle Emilias ebenso wenig teilen wie die des Volkes in Hebbels *Judith*. Die Freude soll sich in solchen Fällen nicht auf die Zuschauer bzw. Leser übertragen, sondern dient vielmehr dazu, dass diese sich von den betreffenden Figuren emotional distanzieren und sich stattdessen mit anderen Figuren identifizieren, etwa mit Judith oder mit Cadige.

Da Freude über den Tod eines anderen Menschen derart negativ besetzt ist, müssen die Dramatiker bei allen Figuren, mit denen das Publikum sympathisieren soll, den Eindruck einer solchen Freude zu vermeiden suchen. Schiller versucht dies zu erreichen, indem er Tod und Freude räumlich und zeitlich klar voneinander trennt und Letztere ausschließlich auf die Folgen des Todesfalls bezieht, den Todesfall selbst aber unerwähnt lässt. Damit wählt Schiller einen vergleichsweise subtilen Weg. Andere Dramatiker lassen ihre Hauptfiguren, wenn diese vom Tod ihres Gegenspielers profitieren, gerne ihr Bedauern ausdrücken, um sie vor dem Verdacht zu schützen, sie könnten sich darüber freuen. Die Handlung wird dabei zum Teil so konstruiert, dass der Tod den Antagonisten gegen den ausdrücklichen Willen des Protagonisten ereilt.<sup>2</sup> Auch Schiller geht in *Die Räuber* diesen Weg, wenn er Karl Moor den Befehl geben lässt, seinen Bruder lebend zu fassen, dieser sich dem jedoch durch Selbstmord entzieht. Solche Maßnahmen beschränken sich in der Regel auf Hauptfiguren, bei denen den Dramatikern wichtig ist einen positiven Eindruck zu erzeugen. Weniger bedeutende

---

<sup>1</sup> Rathlef: *Mohrinn zu Hamburg*. S. 108.

<sup>2</sup> Vgl. oben, S. 441.

Nebenfiguren müssen sich nicht so explizit vom Tod des Antagonisten distanzieren. Freude zeigt sich aber auch bei ihnen in der Regel nicht.

Ob das Publikum in der Praxis ebenfalls so zurückhaltend reagiert wie die Figuren auf der Bühne, kann natürlich bezweifelt werden. Es mag durchaus sein, dass sich bei den Zuschauern im Theater die Genugtuung darüber, dass den Bösewicht sein gerechtes Schicksal ereilt, bis zur Schadenfreude steigert. Man kann den dramatischen Texten aber schwerlich unterstellen, dass sie auf eine solche Reaktion angelegt wären. Natürlich legen sie durch die Bestrafung des Antagonisten die Grundlage für solche Gefühle. Es konnten in den untersuchten Stücken jedoch keinerlei Elemente festgestellt werden, die darauf hinweisen, dass die Dramatiker eine über die Befriedigung des Gerechtigkeitsempfindens hinausgehende Schadenfreude beabsichtigen würden. Wenn der Bösewicht in seinem Sterbemonolog ausführlich seinen Todesqualen und seinem schlechten Gewissen Ausdruck verleiht, so scheint dies eher auf eine abschreckende Wirkung abzielen.

#### 7.3.7. Qualität der Emotionen

Bestimmte Emotionen sind aus den Sterbeszenen also weitestgehend ausgeschlossen. Es stellt sich nun die Frage, ob auch diejenigen Emotionen, deren Erzeugung beim Publikum erlaubt und erwünscht ist, Einschränkungen unterliegen. Die oben behandelten Auszüge aus theoretischen Texten scheinen dies naheulegen. Hegel etwa legt großen Wert darauf, dass nicht einfach nur Mitleid erzeugt wird, sondern eine spezielle Art von Mitleid, ein 'wahrhaftes' Mitleid. Man muss in Betracht ziehen, dass die Dramatiker des untersuchten Zeitraums davon ausgehen, dass Emotionen desselben Typs in verschiedener Hinsicht von unterschiedlicher Qualität sein können, und dass sie nur Emotionen einer bestimmten Qualität anstreben. Die behandelten theoretischen Texte haben bereits mögliche Kriterien für die Qualität von Emotionen geliefert, wenn auch nur in Andeutungen. Im *Theater-Lexikon* wurde zwischen 'körperlichem' und 'geistigem' Leid differenziert, eine Unterscheidung, die sich auch in anderen theoretischen Ansätzen angedeutet findet, wenn auch nicht in derselben Terminologie. Ein weiteres Qualitätskriterium ist die Intensität der Emotionen. Dabei scheint es weniger darum zu gehen, wie stark das jeweilige Gefühl vom Publikum empfunden wird, als darum, wie tief es davon berührt wird. Bei Hegel wird dies besonders deutlich, wenn er behauptet: „Denn nur ein wahrhafter Gehalt schlägt in die edle Menschenbrust ein, und erschüttert sie in ihren Tiefen.“<sup>1</sup> Er trennt diese tiefe Erschütterung von der bloßen Anteilnahme, die er offenbar als ein im Vergleich hierzu oberflächliches Gefühl betrachtet.

---

<sup>1</sup> Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. Bd. 3. S. 532.

Auch hier wird nur vage angedeutet, was den Unterschied zwischen diesen Emotionen ausmacht. Hegel macht zwar deutlich, worin sie sich hinsichtlich ihrer Entstehung unterscheiden. Die Anteilnahme entsteht durch Leid, welches durch „die bloßen Konjekturen der äußeren Zufälligkeiten“ ausgelöst wird, die wahrhaft tragische Wirkung hingegen kommt zustande, wenn das Leid „über die handelnden Individuen nur als Folge ihrer eigenen ebenso berechtigten als durch ihre Kollision schuldvollen That verhängt [wird], für die sie auch mit ihrem ganzen Selbst einzustehen haben.“<sup>1</sup> Inwiefern sich aber die Emotionen selbst voneinander unterscheiden, wird nicht im Detail ausgeführt. Hinsichtlich der Anteilnahme wird immerhin noch der Hinweis gegeben, dass diese sich in dem Drang äußert Hilfe zu leisten. Fehlen hierzu die Mittel, wirke der Anblick des Leids „nur zerreißend“.<sup>2</sup> Das zerreißende Gefühl kommt deshalb zustande, weil die Anteilnahme, wie Hegel sie sich hier vorstellt, im Betrachter den Drang zur Aktivität auslöst, dem dieser in der konkreten Situation, wie sie etwa bei einer Theateraufführung herrscht, jedoch nicht nachkommen kann. Die tiefe, tragische Erschütterung scheint demgegenüber rein passiv zu sein. Hegel scheint nämlich davon auszugehen, dass das Leid der tragischen Figur notwendig ist, da nämlich die Gerechtigkeit „nicht dulden kann, daß der Konflikt und Widerspruch der ihrem Begriffe nach einigen sittlichen Mächte in der wahrhaften Wirklichkeit sich siegreich durchsetze und Bestand erhalte.“<sup>3</sup> Die tragische Figur muss also notwendig geopfert werden, um den Widerspruch der „sittlichen Mächte“, der durch sie entstanden ist, auflösen zu können. Ihr Hilfe leisten zu wollen, wäre also sinnlos, wenn nicht gar schädlich. Sie muss untergehen für den höheren Zweck die Ordnung wiederherzustellen, weshalb die tragische Wirkung nach Hegel neben dem wahrhaften Mitleiden und der tiefen Erschütterung auch ein „Gefühl der Versöhnung“ beinhaltet.

Wie gesagt, versucht Hegel eher eine Norm aufzustellen als die tatsächliche dramaturgische Praxis seiner Zeit zu beschreiben. Eine Notwendigkeit des Untergangs der Hauptfigur aus Gründen der Sittlichkeit ist in den meisten tragischen Stücken nicht zu erkennen. Den Wunsch nach einer tiefen Erschütterung des Publikums anstelle einer bloß oberflächlichen emotionalen Wirkung sollte man deshalb aber noch nicht ausschließen. Die Begriffe müssen lediglich etwas weiter gefasst werden. Plausibel erscheint beispielsweise davon auszugehen, dass die tiefe Erschütterung länger nachwirkt, während sich das oberflächliche Mitgefühl weitgehend auf die Aufführungssituation beschränkt. Das Kriterium der Dauerhaftigkeit scheint auch in Hegels Theorie implizit vorhanden zu sein, denn der Drang zur Aktivität bei

---

<sup>1</sup> Ebd.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd.

der Anteilnahme bezieht sich eben auf die konkret vorliegende Situation. Die tiefe Erschütterung dürfte hingegen mindestens dann länger nachwirken, wenn sie mit einer Erkenntnis über die „sittlichen Mächte“ einhergeht. Schiller setzt in seinem Aufsatz sogar ganz explizit auf die bleibenden Folgen, wenn er meint, der Anblick des Erhabenen würde uns für den Umgang mit Leid in unserem Leben schulen. In diesem Sinne ist unter einer langen, eventuell bleibenden Nachwirkung der Emotion natürlich nicht zu verstehen, dass die Emotion selbst in ihrer ursprünglichen Form oder Intensität andauern würde, sondern dass sie eine dauerhafte Veränderung des Charakters der betreffenden Person bewirkt. Hierbei stellt sich allerdings die Frage, ob es tatsächlich die Emotion ist, die eine solche Veränderung hervorrufen soll, oder vielmehr die rational erfassbare Botschaft des Stückes, die eventuell unter Zuhilfenahme von Emotionen vermittelt wird. Dass die Dramatiker die Absicht haben könnten durch eine einzelne heftige Gefühlsregung ohne jeden Erkenntnisgewinn den Charakter ihrer Zuschauer oder Leser zu verändern, erscheint wenig glaubhaft. Zudem könnte man bei einer solchen Absicht eine starke Konzentration auf jene eine Emotion bzw. auf den emotionalen Moment, der sie auslösen soll, erwarten. Diese ist aber, wie wir gesehen haben, schon in den Sterbeszenen nicht unbedingt gegeben, noch viel weniger in den Stücken in seiner Gesamtheit.

Etwas plausibler klingt die Annahme, dass die erhoffte Wirkung auf der Wiederholung der Emotion basieren soll. Das Ziel wäre dabei, die betreffende Emotion einzuüben bzw. sich an sie zu gewöhnen. Es wäre denkbar auf diese Weise eine dauerhafte Wirkung auf das Publikum auszuüben, ohne dass dieses dabei irgendeine rational erfassbare Botschaft empfangen müsste, die es im realen Leben anwenden könnte. Ob eine solche emotionale Erziehung tatsächlich gewünscht wird, ist allerdings fraglich. Die zeitgenössischen theoretischen Texte sind in dieser Hinsicht zum Teil sehr vage. Im Fall Schillers etwa scheint vielmehr eine Mischung aus Erkenntnis und Gewöhnung angestrebt zu werden. Schiller geht von einem wiederholten Trainieren der Emotion aus, das aber seinerseits eine geistige Auseinandersetzung mit dem „Geistergesetz, das in unserem Busen gebietet“, voraussetzt. Emotion und Verstandestätigkeit sind seiner Theorie nach deshalb untrennbar miteinander verbunden: „je öfter nun der Geist diesen Akt von Selbstthätigkeit erneuert, desto mehr wird ihm derselbe zur Fertigkeit, [...] daß er endlich auch dann, wenn aus dem eingebildeten und künstlichen Unglück ein ernsthaftes wird, im Stande ist, es als ein künstliches zu behandeln, und [...] das wirkliche Leiden in eine erhabene Rührung aufzulösen.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Schiller: Ueber das Erhabene. S. 114.

Derart komplexe Intentionen lassen sich anhand dramatischer Primärtexte schwerlich nachweisen. Überhaupt lassen sich eventuelle erzieherische Absichten, die auf rein emotionalem Wege verfolgt werden, kaum am Primärtext belegen. Mögliche moralische Botschaften lassen sich mit hermeneutischen Mitteln auslegen, von dem bloßen Vorhandensein von Emotionen im Stück auf ein erzieherisches Programm des Autors zu schließen, wäre aber rein spekulativ. Im Rahmen dieser Untersuchung lässt sich deshalb lediglich feststellen, dass die dramatische Literatur des untersuchten Zeitraums in ihrer Gesamtheit betrachtet derartige Ansprüche nicht erfüllen kann, zumindest nicht mithilfe von Todesdarstellungen. Ein erzieherisches Projekt, das durch Übung und Gewöhnung Einfluss ausüben will, lässt sich schließlich nicht in einem einzelnen Stück ausführen, sondern braucht eine Masse ähnlich gearteter Stücke, die über einen längeren Zeitraum hinweg konsumiert werden. Schiller steckt in seinem Aufsatz sogar einen noch weiteren Rahmen ab, indem er von der tragischen Kunst spricht und diese nicht allein auf das Drama beschränkt, wie auch Hegel, der allerdings betont, dass das Tragische in seinem vollen Umfang nur in der dramatischen Poesie enthalten sein kann.<sup>1</sup> Schon die tragischen Dramen weisen hierfür aber nicht die nötige Homogenität auf. Es gibt Stücke, die Schillers Ansprüche an das Gefühl des Erhabenen durchaus erfüllen mögen, aber auch solche, in denen die bloße Rührung dominiert oder die Bestrafung des Bösewichts über das Schicksal der tragischen Figur gestellt wird. Daneben gibt es viele Stücke, die allein in der Sterbeszene all dies miteinander mischen, und sogar ein paar wenige, die ein vergleichsweise friedliches Ende nehmen. Wenn man hierzu noch bedenkt, wie gering der Anteil tragischer Stücke an den gedruckt veröffentlichten Dramen mit gerade einmal 13,5% ist und dass der Anteil an den Aufführungen sich in einem ähnlichen Rahmen bewegen dürfte<sup>2</sup>, so muss man bezweifeln, dass das tragische Drama der damaligen Zeit, ob nun als Lesedrama oder Bühnenstück, in der Lage gewesen ist sein Publikum durch emotionale Gewöhnung zu erziehen. Einzelne Autoren mögen entsprechende Absichten gehabt haben, aber in der Masse hat sich keine bestimmte Tendenz ausreichend durchgesetzt, um eine entsprechende Wirksamkeit zu erlangen. Ein Zuschauer oder Leser müsste sich schon gezielt diejenigen Stücke, die auf die betreffende Emotion setzen, aus der Masse herausuchen, um sich selbst einem derartigen emotionalen Training zu unterziehen.

---

<sup>1</sup> Hegel, S. 533.

<sup>2</sup> Dies legen jedenfalls die Daten nahe, die Reinhart Meyer zum Anteil verschiedener Gattungen am Gesamtrepertoire von Theatern und Wandertruppen sowie zur Aufführungsfrequenz von Stücken dieser Gattungen im späten 18. Jahrhundert erhoben hat. Siehe Meyer, Reinhart: Der Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der deutschen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In ders.: Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Wien 2012. S. 344-366.



Betrachtet man den bescheidenen Erfolg des tragischen Genres auf den deutschen Bühnen<sup>1</sup>, so haben dies zumindest unter den Zuschauern entweder nur sehr wenige getan, oder sie haben der emotionalen Wirkung der Lustspiele ein deutlich größeres erzieherisches Potential zugeschrieben.

Damit bleibt noch jene vage Unterscheidung in zwei Bereiche, die oben mit den Begriffen „körperlich“ und „geistig“ grob beschrieben wurde. Dass die Verursachung von körperlicher Übelkeit nicht zu den Zielen der Dramatiker gehört und deshalb vom Autor des Artikels im *Theater-Lexikon* zu Recht ausgeschlossen wird, kann man wohl als selbstverständlich voraussetzen.<sup>2</sup> Fasst man den körperlichen Bereich etwas weiter und dehnt ihn auf sämtliche körperlichen Auswirkungen von Reaktionen aus, so erhält man eine Unterscheidung, die der bereits behandelten zwischen oberflächlicher Wirkung und tiefer Erschütterung ähnlich ist. Sie würde bedeuten, dass man es nicht etwa darauf anlegt das Publikum zum Weinen oder zum Lachen zu bringen oder dazu, vor Schreck zusammenzuzucken, sondern die Zuschauer bzw. Leser in ihrem Innern, d.h. je nach Terminologie in ihrem Geist, ihrer Seele, ihrem Wesen oder ihrem Charakter, zu berühren. Die Grenzen des Geistigen in diesem Sinne dürften nicht ganz so eng zu fassen sein wie bei der von Hegel angestrebten tiefen Erschütterung, sie könnten prinzipiell auch alle Arten des stillen, unsichtbaren Empfindens einschließen, welche sich nicht durch langfristige Wirkung oder durch Veränderung des Charakters der betreffenden Person auszeichnen. Vieles von dem, was bereits im Zusammenhang mit dem Ansatz Hegels festgestellt wurde, gilt dennoch auch für die Unterscheidung zwischen Geistigem und Körperlichem, einschließlich des Umstandes, dass sich anhand der Primärtexte kaum etwas über die Absichten der Dramatiker aussagen lässt. Man kann allerdings annehmen, dass sie sich zumindest gegen den Vorwurf wehren würden es lediglich auf die oberflächliche bzw. körperliche Wirkung abgesehen zu haben. Dies zeigt sich beispielsweise daran, wie sehr Heinrich Laube sich im Vorwort zu seinem *Struensee* gegen den Vorwurf von Kritikern wehrt, bei der Erschießung der Titelfigur lediglich einen „Knalleffekt“, also das plötzliche Erschrecken des Publikums durch optische oder akustische Mittel, erreichen zu wollen.<sup>3</sup> Dass ein solches dramaturgisches Vorgehen in der Theorie verpönt gewesen sein mag, sagt aber wenig darüber aus, wie es vom Publikum aufgenommen und in der Praxis von den Dramatikern gehandhabt wurde. Selbst die Kritiker sind sich nicht immer einig. Dies war

---

<sup>1</sup> Siehe auch hierzu Reinhart Meyer, am angegebenen Ort.

<sup>2</sup> Zugegebenermaßen gibt es im untersuchten Textkorpus allerdings das eine oder andere Stück, etwa Rittershausens *Jerusalems Zerstörung*, bei dem dies nicht ganz so selbstverständlich erscheint.

<sup>3</sup> Vgl. oben, S. 69.

im Kapitel *Todeszeichen* bereits am Beispiel von Pelzels *Yariko* zu beobachten.<sup>1</sup> Dieses Stück endet ebenfalls mit einem Knalleffekt. Nachdem die Titelfigur bereits Selbstmord begangen hat, erschießt eine andere Figur eine dritte und anschließend sich selbst. Während ein Rezensent ohne jede Ironie in den höchsten Tönen die erschütternde Wirkung lobt, die von der Gewalt und all dem Blut und den Tränen ausgehen müsse, würde ein anderer den letzten Auftritt am liebsten streichen und das Stück mit dem Selbstmord der Titelfigur enden lassen.<sup>2</sup> Die Sichtung des für diese Arbeit ausgewählten Textkorpus lässt es durchaus möglich erscheinen, dass zumindest ein Teil der Sterbeszenen lediglich auf einen kurzfristigen, oberflächlichen Effekt hin angelegt ist. Man denke beispielsweise an die Schlusszene aus Lauters *Prinz Hugo*, in der sich am Ende vier Leichen auf der Bühne befinden, von denen eine erst hereingetragen werden muss. Goedeke parodiert in der Schlusszene seines *König Kodrus* solche Stücke, die darauf angelegt sind durch den Anblick von Tod und Sterben das Publikum kurz zu erschüttern. Er lässt eine Figur eine Rede an die anderen auf der Bühne anwesenden halten, die folgendermaßen beginnt: „Ihr, Freunde, vernehmt mein ernstliches Wort: Wir spielten als tragische Puppen, / Doch nachdruckslos; kein Bühneneffect, kein Morden in Masse begab sich. / Schaut prüfend umher, kein Schnupftuch wird an die weinenden Augen gehalten, / Und in Ohnmacht fiel kein tragendes Weib vor diesem gestückelten Machwerk“<sup>3</sup>. Die Figur erzählt daraufhin von dem Beifall, den Romeo und Julia durch ihren effektvollen Tod auf derselben Bühne erhalten hätten, und dass sie daraufhin herausgerufen wurden und auch tatsächlich lebendig wieder erschienen seien, um sich bejubeln zu lassen. Da also der Tod mit so viel Beifall verbunden sei und man letztendlich ja doch lebendig bliebe, macht die Figur den anderen einen Vorschlag: „So williget ein in den Mordanschlag! Wir decken des Stückes Gebrechen, / Wenn alle wir uns umbringen zugleich. Das schüttelt die Nerven.“<sup>4</sup> Goedeke kritisiert hiermit einerseits den inflationären dramaturgischen Gebrauch des Todes, durch den dem Sterben der nötige Ernst abhandenkommt. Die Figuren werfen ihr Leben weg ohne triftigen Grund, nur um einen kurzfristigen Effekt zu erzeugen. Sie handeln damit nicht wie reale Personen, sondern eben wie Schauspieler, die wissen, dass der Tod keinen langfristigen Effekt auf sie hat. Tatsächlich wurde im Kapitel *Figuren* bereits angemerkt, dass manche Figuren in den untersuchten Stücken nur deshalb der Hauptfigur in den Tod zu folgen scheinen, um den Effekt zu erhöhen

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 68.

<sup>2</sup> Es ist hierbei zu beachten, dass offenbar keiner von beiden eine Aufführung des Stückes besucht hat. Es handelt sich um Rezensionen des Erstdrucks.

<sup>3</sup> Goedeke: *König Kodrus*. S. 94.

<sup>4</sup> Ebd., S. 95.

und weil der Dramatiker ohnehin keine andere Verwendung mehr für sie hat.<sup>1</sup> Auch hat sich bereits in den Lustspielen Bretznern und Falsens ähnliche Kritik an der zeitgenössischen Literatur und dem Theater gezeigt.<sup>2</sup> Vor allem Bretzner scheint zu befürchten, dass diese Leichtfertigkeit im Umgang mit dem eigenen Leben auch auf das Publikum übergreifen könnte. Zum anderen kritisiert Goedeke an dieser Stelle implizit auch die kurze Wirkungsdauer des Bühneneffekts, wenn er seine Figur betonen lässt, wie schnell die Toten wieder auferstehen und sich vom Publikum bejubeln lassen. Trauer und Erschütterung verschwinden offenbar schon kurz nach dem Fallen des Vorhangs.

Aber auch Stücke, die nicht auf Knalleffekte oder zahlreiche Leichen im Schlussbild setzten, können auf eine kurzfristige, oberflächliche Wirkung angelegt sein. In Heydens *Nadine* werden, wie gesagt, sogar die meisten Figuren und Leichen aus der Szene entfernt, um Platz zu schaffen für ein intimeres, privateres Schlussbild. Die Wirkungsabsicht des Stückes könnte dennoch lediglich in einer kurzfristigen Wirkung auf das Publikum zu suchen sein. Über die tatsächliche Wirkung des Stückes ist nicht viel bekannt. Es scheint im Allgemeinen positiv vom Publikum aufgenommen worden zu sein, hielt sich auf den Bühnen aber dennoch nicht lange.<sup>3</sup> Ein Rezensent der Druckfassung meint: „[...] die Thaten wachsen aus der Natur der Handelnden hervor, erheben sich zu einem gewissen Punkt, der Befriedigung erwarten lässt, und stürzen dann mit wohl vorbereiteter Peripetie in sich zusammen, vernichtend für alle Theilnehmer, Jeden unter dem Gewicht seiner Verschuldung begrabend. So soll es sein, kraft des tragischen Gesetzes. [...] Die Handlung, stets edel und wirkungsvoll, nöthigt uns zur Theilnahme; die Katastrophe erschüttert, reinigt [...]. Was soll die Kritik mehr begehren?“<sup>4</sup> Das tragische Ende erscheint hier als Selbstverständlichkeit, die Katastrophe tritt ein, weil dies in Tragödien nun mal so ist. Eine längerfristige Wirkung über die Erschütterung durch die Katastrophe hinaus wird weder gefordert noch festgestellt. Zwar spielt der Rezensent kurz auf den Zweck der Reinigung von Affekten und damit auf die Poetik des Aristoteles an, geht aber nicht darauf ein, woran dieser Zweck im konkreten Fall zu erkennen wäre oder wovon genau das Publikum gereinigt würde. Er scheint dies als gegeben zu betrachten, da es sich um eine typische Tragödie handelt, die alle Anforderungen des Genres erfüllt, und Tragödien der Theorie nach eben diesen Zweck erfüllen.

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 485.

<sup>2</sup> Siehe oben, S. 479.

<sup>3</sup> Siehe etwa Steger, Franz (Hg.): *Ergänzungs-Conversationslexikon*. Bd. 9. Leipzig und Meissen 1846. S. 112; Hagen, Ernst August: *Geschichte des Theaters in Preußen, vornämlich der Bühnen in Königsberg und Danzig von ihren ersten Anfängen bis zu den Gastspielen J. Fischer's und L. Devrient's*. Königsberg 1854. S. 722/723.

<sup>4</sup> *Blätter für literarische Unterhaltung*. Jahrgang 1844. Bd. 1. Leipzig 1844. S. 525.

### 7.3.8. Emotionale Reinigung

Solange man von einer rein emotionalen Wirkung ausgeht, ist es stets schwierig zu begründen inwiefern manchen Emotionen eine höhere Qualität zugeschrieben werden kann, sei es nun in Form einer „tieferen“ oder einer länger andauernden Wirkung. Es ist einerseits schwer zu sagen, wodurch diese besondere Wirkung ausgelöst werden könnte, wenn sie nicht an eine rational erfassbare Botschaft geknüpft ist, andererseits ist es schwer zu begründen, wofür eine solche Wirkung überhaupt gut sein sollte. Die Reinigung, auf die der obige Rezensent anspielt, liefert eine mögliche Antwort hierauf. Versteht man diese Reinigung so, dass die Stücke einen Gefühlsausbruch auslösen sollen, durch den sich das Publikum quasi seines emotionalen Drucks entledigen kann und in der Folge ruhiger und emotional ausgeglichener ist, würde dies den bisherig behandelten theoretischen Ansätzen allerdings zuwiderlaufen. Es würde bedeuten, dass eben nicht der dauerhafte Eindruck als höherwertig betrachtet wird, sondern der kurzfristige Ausbruch. Betrachtet man zudem die untersuchten tragischen Stücke, so kann man zwar nicht ausschließen, dass die Sterbeszenen auf eine so verstandene Reinigung angelegt sind. Dass sie einen kurzfristigen, aber starken emotionalen Effekt auf das Publikum haben, erscheint in den allermeisten Fällen zumindest möglich. „Die allgemeine gesammelte volle Thränenärnte dieses Stückes ist mir Beweis und Befriedigung für meine Arbeit“<sup>1</sup>, schreibt, wie schon erwähnt, Schikaneder im Vorwort zu *Der Grandprofos*.<sup>2</sup> Es finden sich aber kaum Hinweise darauf, dass ein solcher emotionaler Effekt mit der Absicht einer Reinigung verbunden wäre. Nur im Fall von Zorn und Wut ist zu beobachten, dass die Dramatiker sich tatsächlich Mühe geben diese Emotionen vor dem Ende des Stückes aufzulösen, allerdings erst, nachdem sie zuvor durch die Handlung des Stückes erzeugt wurden. Die Reinigung als Wirkungsabsicht wäre nur sinnvoll, wenn man von einem Publikum ausgeht, das zu Beginn des Stückes bereits über entsprechende Emotionen verfügt, die dann durch das Stück aufgelöst oder zumindest in einen veränderten Zustand gebracht werden. In den Stücken lässt sich jedoch nur der Versuch erkennen Emotionen beim Publikum zu erzeugen, nicht es von ihnen zu befreien. Auch Emotionen wie Trauer oder Schrecken sind zum Teil noch in den Schlussbildern enthalten, wie wir unter anderem anhand von Heines *William Ratcliff* und Lauters *Prinz Hugo* gesehen haben. Diese Emotionen sind es,

---

<sup>1</sup> Schikaneder: *Der Grandprofos*. S. 1.

<sup>2</sup> Ob er zu diesem Zweck tatsächlich die richtigen Mittel angewandt hat, scheint allerdings schon für seine Zeitgenossen zweifelhaft. So behauptet ein Kritiker, er bedaure „das Publikum, welches dabey [...] andre Thränen, als die des Mitleids mit dem Verfasser geweint hat. Hätte uns etwas beym Lesen Thränen auspressen können, so wäre es die Vorrede gewesen, besonders die erschütternde Stelle in derselben, in welcher Hr. S. noch siebenzehn Produkte dieser Art herauszugeben droht.“ Siehe Nicolai, Friedrich (Hg.): *Anhang zu dem drey und funfzigsten bis sechs und achtzigsten Bande der allgemeinen deutschen Bibliothek. Dritte Abtheilung*. Berlin und Stettin 1787. S. 1827.

mit denen der Rezipient aus dem Stück entlassen wird. Je nachdem, wie man den dehnbaren Begriff der emotionalen Reinigung auslegt, ist eine solche damit noch nicht zwingend ausgeschlossen, aber die Primärtexte liefern jedenfalls keinerlei Grundlage für diese Annahme, dass die Dramatiker eine solche beabsichtigt hätten.

### 7.3.9. Zusammenfassung

Festzuhalten ist also zunächst einmal, dass in den Sterbeszenen des untersuchten Textkorpus in seiner Gesamtheit betrachtet keine klar dominierende Emotion auszumachen ist. Selbst wenn man einzelne Stücke betrachtet, zeigt sich oftmals, dass die emotionale Wirkung der Sterbeszene ein komplexes Gefüge ist, da sie von einer ganzen Reihe unterschiedlicher Elemente ausgeht, die jeweils verschiedene Wirkungen hervorbringen können. Dieser Komplex lässt sich nicht immer auf ein einziges dominantes Gefühl reduzieren. Genau dies geschieht aber in den exemplarisch vorgestellten theoretischen Ansätzen, indem diese sich nahezu gänzlich auf die tragische Hauptfigur und die von ihr ausgehende Wirkung konzentrieren. Die in diesen Ansätzen aufgeführten Emotionen sind zwar allesamt im untersuchten Textkorpus zu finden, aber keine dominiert in den Sterbeszenen so sehr, wie die Theoretiker sich dies vorzustellen scheinen. Zur Verteidigung dieser Ansätze muss angemerkt werden, dass sie zumindest teilweise eine normative und keine deskriptive Absicht verfolgen. Immerhin konnte festgestellt werden, dass die Sterbeszenen hinsichtlich ihrer emotionalen Wirkung bestimmten Einschränkungen unterliegen. Dies beinhaltet unter anderem, dass der Ausdruck von Freude sowie jegliche Komik aus den Sterbeszenen ausgeschlossen sind, es sei denn, sie werden mit einer negativen Wertung versehen, die verhindert, dass sich die betreffenden Emotionen auf das Publikum übertragen. Lediglich Parodien sowie einige Stücke aus dem Vormärz unterwerfen sich dieser Regel nicht. Auch Zorn und Wut haben sich als problematisch erwiesen. Zwar sind derartige Emotionen nicht prinzipiell aus den Sterbeszenen ausgeschlossen, manchmal scheint die Darstellung eines Todesfalls sogar darauf angelegt zu sein Zorn auf die verantwortliche Figur zu erzeugen. Sie müssen jedoch vor Ende des Stückes in einer für das Publikum befriedigenden Weise wieder aufgelöst werden und da die Sterbeszene der Hauptfigur oftmals das Ende des Stückes bildet, folgt diese Auflösung eventuell sehr schnell auf den Todesfall.

Abseits der einzelnen Emotionen wurden in den theoretischen Texten einige gemeinsame Tendenzen hinsichtlich der Bewertung und Funktion emotionaler Wirkungen auf das Publikum festgestellt, die in den Primärtexten allerdings nicht nachgewiesen werden konnten. Betrachtet man das Korpus im Ganzen, so scheint die trotz des Ausschlusses bestimmter

Emotionen noch immer herrschende Vielfalt jedenfalls nahelegen, dass in diesem Punkt keine Einigkeit besteht, auch nicht innerhalb des tragischen Genres, und dass theoretische Zielsetzungen wie die Erziehung des Publikums durch Gewöhnung, die eine weitgehende Einheitlichkeit voraussetzen, in der Praxis wenig Erfolg gehabt haben dürften. Über das einzelne Stück und den einzelnen Autor sagt dies jedoch nichts aus. Mancher Dramatiker mag durchaus mit der rein emotionalen Wirkung seiner Stücke ein erzieherisches Projekt verfolgt haben. Ähnliches gilt für die Absicht der emotionalen Reinigung. Anhand der Primärtexte kann nicht ausgeschlossen werden, dass im Einzelfall eine solche Absicht verfolgt wird, aber es finden auch sich keine Hinweise, die darauf hindeuten, dass diese Absicht weit verbreitet wäre.

Ebenso wenig kann ausgeschlossen werden, dass manche Autoren es einzig auf die kurzfristige emotionale Wirkung der Todesdarstellung abgesehen haben. Die aufwendigen Szenenbilder und Knalleffekte, mit denen manche Stücke enden, legen nahe, dass dies in einigen Fällen tatsächlich zutrifft. Nachweisen lässt sich dies aber nicht und ein Dramatiker, der sich gegen entsprechende Vorwürfe wehrt, kann stets Argumente finden, die für einen tiefergehenden Sinn seines dramaturgischen Vorgehens sprechen, wie das Beispiel Heinrich Laubes zeigt. Bemerkenswert ist aber, dass eine solche Rechtfertigung überhaupt für notwendig erachtet wird. Eine Szene nur auf einen kurzfristigen Effekt hin auszurichten, scheint nicht den gängigen ästhetischen Wertvorstellungen zu entsprechen. Sofern sie nicht mit der Vermittlung einer Lehre oder Botschaft verbunden ist, bleibt dabei allerdings unklar, worin der Mehrwert einer wie auch immer gearteten tiefergehenden emotionalen Wirkung bestehen soll. Die Stücke selbst bieten hierauf keine Antwort und die Anforderungen, die in den behandelten theoretischen Stücken gestellt werden, kann ein großer Teil der Texte nicht erfüllen.

Was allerdings bleibt, ist die Feststellung, dass bestimmte Todesarten aus den tragischen Texten nahezu vollständig ausgeschlossen sind. In ihrer Ablehnung von Unfällen und Krankheiten stimmen die Theoretiker mit der dramaturgischen Praxis überein. Dies ist ein Anhaltspunkt dafür, dass in der Praxis tatsächlich grundlegende Prinzipien vorherrschen, die denen in den zitierten theoretischen Texten ähnlich sind. Dass sich diese auf eine rein emotionale Wirkung eingrenzen lassen, erscheint jedoch unwahrscheinlich. Um die grundlegenden Gemeinsamkeiten zwischen den Stücken zu finden, wird man sich also wohl den mithilfe der Todesdarstellung vermittelten Botschaften zuwenden müssen.

## 7.4. Die moralische Botschaft des Todes

### 7.4.1. Moralische Verurteilung und abschreckende Wirkung

Bei Stücken, an deren Ende die moralische Lehre explizit ausgesprochen wird, ist am leichtesten zu erkennen, dass der Botschaft der Vorrang über die emotionale Wirkung eingeräumt wird. Ein Beispiel hierfür wurde oben mit Reitzensteins *Die Negersclaven* bereits ausführlich behandelt.<sup>1</sup> Nachdem die Hauptfigur, die den Aufstand der Sklaven eingeleitet hat, von diesen ermordet wurde, zieht eine andere Figur in einem langen abschließenden Monolog das Fazit, dass die Ziele zwar die richtigen gewesen sein mögen, aber das Mittel des Aufstands nichtsdestotrotz moralisch verwerflich ist. In dieser Szene besteht kein Zweifel daran, dass die Emotionen im Dienst dieser abschließenden Botschaft stehen, zumal die Figur diesen Zweck ausdrücklich benennt: „[...] aber möchten doch diese Schreckensscenen, die jede Menschennatur mit Abscheu und Entsetzen erfüllen; möchten sie der Welt und euch, ein schaudervolles Beyspiel seyn [...]“<sup>2</sup> Das Stück ist eines der wenigen, die hinsichtlich der emotionalen bzw. affektiven Wirkung primär auf den Schrecken bzw. „Abscheu und Entsetzen“ setzen, wobei auch hier ein Mindestmaß an Mitgefühl und Identifikation mit der tragischen Figur vorausgesetzt wird. Das Publikum, das im abschließenden Monolog direkt angesprochen wird, muss sich bis zu einem gewissen Grad in der verstorbenen Figur wiedererkennen, damit die gewünschte abschreckende Wirkung erreicht werden kann. In dem Monolog werden sogar explizit diejenigen Rezipienten angesprochen, die in bestimmten Hinsichten der Hauptfigur ähnlich sind.<sup>3</sup>

Reitzensteins *Die Negersclaven* verurteilt aufs Schärfste das politische Mittel des gewalttätigen Aufstandes, und zwar auch dann, wenn die Forderungen der Aufständischen berechtigt sind und sie, wie die verstorbene Hauptfigur, uneigennützig handeln. Die Bedeutung des Stückes im Ganzen lässt sich keineswegs auf dieses eine Urteil reduzieren, es enthält beispielsweise auch eine scharfe Verurteilung der Sklaverei. In der Schluss- und Sterbeszene steht die Verurteilung des Aufstandes jedoch klar im Vordergrund, ihr wird im Vergleich das größere Gewicht verliehen. Reitzenstein versucht sein Publikum von dieser Botschaft zu überzeugen, indem er das Mittel der Abschreckung einsetzt. Dieses Mittel ist zwar verbreitet, wenn das Publikum von einem negativen moralischen Urteil überzeugt werden soll, allerdings ist es nur selten der Tod des Protagonisten, der die abschreckende Wirkung hervorbringt. Ihre Sterbeszenen konzentrieren sich gewöhnlich auf ihre Verdienste und geben damit eher Anlass zu Bewunderung und Nachahmung.

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 179.

<sup>2</sup> Ebd., S. 197.

<sup>3</sup> Vgl. oben, S. 181.

Es gibt aber Fälle, in denen das Verhalten des Protagonisten einen gemischten Eindruck hinterlässt. Auf der einen Seite wird es positiv bewertet, auf der anderen verurteilt. Wenn diese widersprüchliche Bewertung dieselbe Handlung oder Verhaltensweise betrifft, scheidet die Abschreckung als Wirkungsabsicht aus. Ein solcher Fall wurde oben beispielsweise mit Raupachs *Die Erdennacht* behandelt. Der Verrat, den Rinaldo an seinem Vater begeht, ist zugleich die Rettung der Republik. Dass er am Ende des Stückes von allen verstoßen auf dem Grab seines Vaters Selbstmord begeht, könnte durchaus zu einer abschreckenden Wirkung auf das Publikum führen. Raupach bemüht sich jedoch diesem oberflächlichen Eindruck zumindest ein Stück weit entgegenzusteuern, indem er ihm seine Eindeutigkeit nimmt. Rinaldos Ende ist zwar ähnlich qualvoll wie das eines typischen Bösewichts, aber es ist nicht die Angst vor dem Jenseits, die ihn quält, sondern eben der Zweifel darüber, richtig gehandelt zu haben. Ein Weg, diesem Zweifel im Leben zu entrinnen, wird im Stück nicht aufgezeigt. Es sind äußere Umstände, die Rinaldo dazu zwingen sich zwischen zwei moralischen Grundsätzen zu entscheiden und somit einen von ihnen zu verraten. Diese Umstände zu umgehen liegt nicht in seiner Macht. In einem Fall wie diesem gibt es also kein eindeutig falsches Verhalten der sterbenden Figur, von dem die Todesszene das Publikum abschrecken könnte. Stücke, in denen die Hauptfigur an einem Konflikt zweier moralischer Grundsätze, aus dem es kein Entrinnen gibt, zugrunde geht, gibt es allerdings kaum. Es gibt neben Rinaldo noch ein paar weitere Figuren, die in einen solchen Konflikt geraten, doch sind dies nicht unbedingt diejenigen Figuren, die am Ende sterben. Die Titelfigur in Stolbergs *Timoleon* befindet sich beispielsweise ebenfalls im Zwiespalt zwischen Familie und Vaterland. Timoleon muss entweder seinen Bruder töten, der als Tyrann regiert, oder das Volk dessen Willkür preisgeben und entscheidet sich schließlich für den Mord. Hierfür muss er sich zwar von seiner Mutter die schwersten Vorwürfe anhören, scheint mit seiner Tat allerdings leben zu können.

Bei einem Fall wie im Stück Reitzensteins kann das Schicksal des Protagonisten eine abschreckende Wirkung haben, weil hier positiv und negativ beurteilte Verhaltensweisen und Eigenschaften trennbar sind. Dass die Figur sich für die Befreiung der Sklaven einsetzt, wird prinzipiell als lobenswert dargestellt, das Anzetteln eines Aufstandes hingegen verurteilt. Der Dramatiker kann deshalb versuchen von der negativ bewerteten Verhaltensweise abzuschrecken, ohne dass davon zugleich auch das positiv beurteilte Verhalten betroffen sein muss. Dass die moralischen Fehler einer über weite Strecken der Handlung sehr positiv dargestellten Figur am Ende derart scharf moralisch verurteilt werden, ist aber ein Ausnahmefall. Wenn eine Figur zuvor positiv dargestellt wird und die positiv dargestellten



Eigenschaften und Handlungen nicht bloße Verstellung sind, so ist in der Regel auch das Gesamturteil über sie in ihrer Sterbeszene ein überwiegend positives, auch wenn sie sich im Laufe der Handlung mit dem einen oder anderen moralischen Makel behaftet haben mag.

Somit bleibt die moralische Verurteilung am Ende des Stückes fast ausschließlich den Antagonisten und anderen negativ dargestellten Figuren vorbehalten. Bei diesen kann sie auf zwei unterschiedliche Arten mit der Todesdarstellung verknüpft sein. Zum einen kann sie Teil der Darstellung ihres eigenen Todes sein, beispielsweise wenn sie im Sterbemonolog ihre Sünden bereuen, zum anderen können ihnen aufgrund des Todes einer anderen Figur Vorwürfe gemacht werden. Beides wurde im Kapitel *Sprechakte* bereits ausführlich behandelt.<sup>1</sup> Anders als im Stück Reitzensteins wird der Tod der Antagonisten normalerweise nicht zur expliziten Vermittlung einer moralischen Lehre genutzt. Während in *Die Negersclaven* lange Zeit fraglich erscheint, ob sich die Hauptfigur moralisch richtig verhält, besteht bei den Schurken und Antagonisten selten ein Zweifel darüber, bei welchen ihrer Handlungen es sich um Sünden und Verbrechen handelt. Ihr Tod und entsprechende verurteilende Reden am Ende des Stückes sind nicht nötig, um dem Publikum hierüber Klarheit zu verschaffen. Somit ist der dramaturgische Zweck ihres Todes tatsächlich weitgehend auf die strafende Funktion reduziert. Eine abschreckende Wirkung ist zwar denkbar, scheint aber im Allgemeinen nicht der Hauptzweck zu sein, denn wie im Kapitel *Figuren* festgestellt wurde, wird der Tod des Antagonisten oft nur kurz behandelt oder auch nur angedeutet.<sup>2</sup> Dies mag genügen, um dem Publikum anzuzeigen, dass der Antagonist seine gerechte Strafe erhalten wird, aber hätten es die Autoren auf eine abschreckende Wirkung abgesehen, so wäre eine ausführlichere Darstellung seiner Todes- und Gewissensqualen zu erwarten, wie sie beispielsweise anhand von Wachers *Brunhild*<sup>3</sup> beobachtet wurde. Da außerdem in den ernsten Stücken deutlich mehr Protagonisten als Antagonisten sterben<sup>4</sup> und diese Protagonisten größtenteils auch und gerade im Tod sehr positiv dargestellt werden, ist festzuhalten, dass der Tod nur in einer Minderheit der Fälle eine abschreckende Funktion erfüllt.

#### 7.4.2. Vorbildfunktion und das Lob des Toten

Auch positiv bewertete Figuren machen Fehler, aber wenn sie sterben wird dies nicht als gerechte Strafe für diese Fehler gewertet, weshalb ihr Tod keine abschreckende Wirkung

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 159, 213.

<sup>2</sup> Siehe oben, S. 441.

<sup>3</sup> Siehe oben, S. 161.

<sup>4</sup> Siehe oben, S. 440.

entwickelt. Die Dramatiker konzentrieren sich stattdessen bei der Todesdarstellung eher auf die Hervorhebung ihrer Leistungen. Dies trifft beispielsweise auf Goethes *Götz von Berlichingen* zu. Obwohl auch hier mindestens zweifelhaft ist, ob die von der Hauptfigur gewählten Mittel moralisch vertretbar sind, entscheidet Goethe sich dafür, am Ende seines Stückes nicht diesen moralischen Makel in den Vordergrund zu rücken, sondern die Rechtmäßigkeit der gescheiterten Bestrebungen. Durch die abschließenden Worte des Stückes verhindert der Autor, dass man den Tod des Protagonisten als abschreckendes Beispiel interpretieren könnte. „Wehe dem Jahrhundert das dich von sich stieß“, sagt Berlichingens Schwester Maria und Lerse fügt hinzu: „Wehe der Nachkommenschaft die dich verkennt.“<sup>1</sup> Die Schuld für das Scheitern Götzens wird beim Jahrhundert gesucht. Welche Leistungen die Hauptfigur im Leben erbracht hat, wird in diesem Fall noch nicht einmal ausdrücklich gesagt, aber es wird dem Publikum deutlich mitgeteilt, dass es sich geradezu schuldig macht, wenn es diese Leistungen nicht anerkennt. Es wird ein moralisches Urteil gefällt und zugleich die Zustimmung des Publikums eingefordert, in einer Weise, die schon fast wie eine Drohung klingt. Ähnlich wie Goethe gehen in den untersuchten tragischen Stücken auch andere Dramatiker vor. Selbst wenn sie auf ein ausdrückliches Lob bestimmter Taten oder Eigenschaften des Protagonisten verzichten, wird die Schuld an seinem Tod größtenteils nicht ihm selbst, sondern einer anderen Figur gegeben. Sogar Selbstmorde wie in Gotters *Mariane*, in Schillers *Kabale und Liebe* oder in Halms *Imelda Lambertazzi* sind hiervon nicht ausgenommen. Die vorherigen Fehler, die solche Figuren begangen haben, werden in der Todesszene oft gar nicht mehr erwähnt.

Auf diese Weise kann dem Tod des Protagonisten leicht seine potentiell abschreckende Wirkung genommen werden. Wird es so dargestellt, als könne er nichts für sein Schicksal, so gibt es auch kein negativ bewertetes Verhalten des Protagonisten, von dem das Publikum durch seinen Tod abgeschreckt werden könnte. Soll das Publikum aber dazu gebracht werden, sich eine Figur zum Vorbild zu nehmen, die ein tragisches Ende nimmt, bedarf dies zusätzlicher Überzeugungsarbeit. Die Autoren setzen dabei auf die Religiosität ihres Publikums, unter anderem durch die Andeutung einer Belohnung im Jenseits. Ebenfalls von großer Bedeutung dürfte die Anerkennung sein, die dem Sterbenden von anderen Figuren zuteilwird, in vielen Fällen selbst von solchen Figuren, mit denen er sich zuvor im Konflikt befand, wie etwa in Kotzebues *Bayard*, in dem sowohl der Antagonist als auch die feindlichen Soldaten der Titelfigur am Ende Respekt zollen. Es hat sich im Verlauf dieser Arbeit mehrfach gezeigt, dass in der Regel großer Wert darauf gelegt wird die Hauptfigur nicht

---

<sup>1</sup> Goethe: *Götz von Berlichingen*. S. 192.

allein, sondern von anderen Figuren umgeben sterben zu lassen, die ihrer Betroffenheit und Trauer über den Todesfall Ausdruck verleihen. Dies mag zumindest in manchen Fällen dazu dienen, das Schicksal des Protagonisten attraktiver erscheinen zu lassen und die Wahrscheinlichkeit zu erhöhen, dass er vom Publikum als Vorbild wahrgenommen wird. Hierfür spricht, dass in Stücken wie *Die Erdennacht* oder *Die Negersclaven*, in denen die Hauptfiguren keine Vorbildfunktion haben, auf dieses ansonsten so beliebte Mittel der Todesdarstellung verzichtet wird. In *Die Erdennacht* stirbt der Protagonist, wie gesagt, allein auf dem Grab seines Vaters, in *Die Negersclaven* wird er, obwohl er kurz zuvor noch von zahlreichen Aufständischen umgeben war, sterbend allein gelassen. Nur jene Figur, die im abschließenden Monolog sein Verhalten so scharf verurteilt, bleibt bei ihm zurück. Dieser Zusammenhang geht aber nicht so weit, dass sich von der Anwesenheit größerer Menschenmengen in der Sterbeszene auf die Vorbildlichkeit der sterbenden Figur schließen ließe. Schließlich können die Umstehenden sie auch moralisch verurteilen oder sich neutral verhalten. Anonyme Menschenmengen beispielsweise spielen dem Publikum zum Teil lediglich den Schrecken vor, den es bei dem sich ihm bietenden Anblick empfinden soll, ohne dass dies zwangsweise mit einer moralischen Bewertung der sterbenden oder toten Figuren verbunden wäre, wie etwa an Heines *William Ratcliff* zu sehen ist.<sup>1</sup>

Nichtsdestotrotz ist zu beobachten, dass die Umstehenden eine große Rolle bei der moralischen Bewertung einer sterbenden Figur spielen. Natürlich kann eine Figur schon vor ihrer Sterbeszene deutlich positiv bewertet werden, aber dabei handelt es sich eben immer nur um vorläufige Urteile. Das abschließende Urteil, welches nicht mehr durch ein späteres Fehlverhalten der Figur umgestoßen werden kann, bleibt dem Ende des Stückes vorbehalten. Damit es überzeugend wirkt, muss es von glaubwürdigen Figuren gefällt werden. Diese Aufgabe kann einer einzigen Figur übertragen werden, wenn diese, aus welchen Gründen auch immer, als moralisch über jeden Zweifel erhaben gelten kann. Viele Dramatiker verteilen sie aber lieber auf mehrere Figuren oder übertragen das Urteil der Allgemeinheit bzw. Figuren, die die Allgemeinheit repräsentieren. Es ist dabei nicht zwingend nötig, dass diese Figuren ihr Urteil explizit aussprechen. Gerade anonyme Menschenmengen können ihrer Meinung auch durch ihr Verhalten Ausdruck verleihen, wie beispielsweise bei der Hinrichtung in Klingers *Konradin* beobachtet wurde.<sup>2</sup>

Ob sich das positive Urteil über den Sterbenden dabei auf seine Leistungen im Leben beschränkt oder auch auf seinen Tod erstreckt, ist von Fall zu Fall verschieden und oft nicht

---

<sup>1</sup> Vgl. oben, S. 304.

<sup>2</sup> Vgl. oben, S. 51.

leicht zu beantworten. Im *Bayard* ist beispielsweise die Todesursache erstaunlich trivial, wenn man seinen Tod mit dem anderer Kriegshelden wie Zriny vergleicht. Ein Büchschenschuss hat den großen Helden während der Schlacht getroffen, wie es jedem beliebigen Soldaten widerfahren kann. Erstrebenswert kann dieser Tod nicht wirken, dazu erscheint er zu zufällig. Lediglich hinsichtlich der Bereitschaft diesen Tod fürs Vaterland zu akzeptieren könnte sich das Publikum ein Beispiel an Bayard nehmen. Eine besondere Betonung der Todesart findet deshalb nicht statt, nur Bayard selbst bezeichnet seinen Tod als ehrenvoll, weil er ihn auf dem Schlachtfeld ereilt hat. Der Antagonist Prinz Carl von Bourbon lobt hingegen eher Bayards Charakter im Allgemeinen, während Tardieu, der Freund der Titelfigur, den Schützen verflucht.<sup>1</sup>

Selbst wenn sich die positive Bewertung nicht auf den Tod, sondern nur auf das vorherige Verhalten der Figur bezieht, ist doch festzuhalten, dass das Lob einer Figur häufig auf ihren Tod folgt. Es kann sich hierbei um eine bloße Korrelation handeln, die aber vom Publikum als kausale Verbindung interpretiert werden könnte, vor allem dann, wenn es sie immer wieder zu sehen bekommt und sich so an sie gewöhnt. Auch hier ist wieder zu bedenken, dass der Anteil der tragischen Stücke am Gesamtkorpus gering und das Potential dieser Stücke zur Erziehung des Publikums deshalb überschaubar ist. Dennoch könnten die tragischen Stücke in ihrer Gesamtheit suggerieren, dass zwischen dem Tod und gesellschaftlicher Anerkennung ein kausaler Zusammenhang der Art besteht, dass das Umfeld einer Person deren Wert zu schätzen lernt, wenn es sie verliert. Dies könnte den Tod bis zu einem gewissen Grad attraktiv und erstrebenswert erscheinen lassen, und zwar nicht nur eine bestimmte Art des Todes oder den Tod zu einem bestimmten Zweck, sondern den Tod im Allgemeinen. Auf eine solche Wirkung dürften es die Autoren aber kaum angelegt haben. In den Stücken finden sich keine Hinweise darauf, dass der Tod im Allgemeinen ein Mittel sein könnte, um sich gesellschaftliche Anerkennung zu erwerben. Die konkrete einzelne Figur erscheint immer nur bewundernswert aufgrund des Kontexts, in dem ihr Tod steht.

Ein Weg zu gesellschaftlicher Anerkennung ist der Tod immer dann, wenn er mit konkreten, gesellschaftlich anerkannten Zielen verbunden ist, beispielsweise bei Figuren, die aus Vaterlandsliebe oder Treue gegenüber dem Fürsten, König oder Kaiser sterben<sup>2</sup>. Dies zeigt sich besonders deutlich an den Zriny-Dramen Körners und Werthes. Auch Bayard, der eher zufällig in der Schlacht getroffen wird und sich nicht willentlich opfert, obgleich er hierzu durchaus bereits zu sein scheint, erwähnt in der letzten Replik vor seinem Tod gleich zweimal

---

<sup>1</sup> Kotzebue: Bayard. S. 270/271.

<sup>2</sup> In den untersuchten Stücken ist Vaterlandsliebe und Treue gegenüber dessen Oberhaupt in der Regel miteinander verbunden. Dies gilt allerdings nicht, wenn die Legitimität des Oberhauptes zweifelhaft ist.

das Vaterland sowie zweimal seinen König. Zriny allerdings erweist dem Kaiser und dem Vaterland einen großen Dienst, indem er sich und andere opfert, oder er glaubt dies zumindest. Bayards Tod hingegen hat die Niederlage seiner Konfliktpartei zur Folge. Sein Tod wirkt deshalb nicht gerade nachahmenswert. Trotz der negativen Folgen unterscheidet sich die Bewertung seines Todes kaum von der in Dramen wie *Zriny*. Der Tod erscheint in beiden als ein akzeptabler Preis dafür, im Rahmen der eigenen Wertvorstellungen das Richtige zu tun.

Bestimmte Wertvorstellungen scheinen also geeignet, dem Tod eine gewisse Anziehung zu verleihen oder ihm zumindest seinen Schrecken zu nehmen, und zwar unabhängig vom Erfolg. Es ist dabei schwer zu beantworten, ob diese Ideale ihre Anziehungskraft auf das Publikum aus sich selbst heraus entwickeln sollen oder ob sie sie vielmehr der gesellschaftlichen Anerkennung verdanken. Lassen die Ideale den Tod attraktiver erscheinen, weil das Publikum selbst fest von ihnen überzeugt ist, oder nur deshalb, weil sich um sie verdient zu machen in den Stücken mit gesellschaftlicher Anerkennung verbunden ist? Diese Frage ist schwer zu beantworten, an den dramatischen Texten lässt sich aber zumindest beobachten, dass die Autoren offenbar nicht allzu fest darauf vertrauen, dass die dargestellten Ideale von sich aus anziehend wirken. Bezeichnend ist etwa, auf welche Weise Bayard in seinen letzten Worten seinem König und Vaterland gedenkt: „[...] ich sterbe mit dem Schwerdt / In meiner Hand, das ich für meinen König / So manches Jahr mit Ruhm getragen – / Von ihm bedauert – von dem Vaterlande / Beweint – von einem gnäd’gen Gott in meinem / Beruf gefordert – sterb ich – froh und fröhlich –“<sup>1</sup> Es ist nicht allein das gute Gewissen, das Bayard ruhig sterben lässt, sondern auch die Befriedigung seine Leistungen anerkannt zu wissen. Rinaldo in Raupachs *Erdennacht*, der, wie gesagt, keine Vorbildfunktion hat, weist hingegen im Laufe des Stückes mehrfach auf den Mangel an gesellschaftlicher Anerkennung für seine Taten hin, auch in seinem Sterbemonolog: „Ich hielt der Menschen Urtheil sonst nicht hoch; / denn leicht verachtet man’s, wenn man den Frieden / im Herzen trägt: doch schwer fällt’s ins Gewicht, / wann innen böse Spaltung sich erhoben.“<sup>2</sup> Ein Zusammenhang zwischen Vorbildfunktion und gesellschaftlicher Anerkennung ist deutlich erkennbar. Es gibt in der untersuchten Stichprobe keinen Fall, in dem eine Figur als vorbildlich dargestellt wird, während ihr in ihrem Tod jegliche gesellschaftliche Anerkennung versagt bleibt. Die gesellschaftliche Anerkennung oder zumindest die Anerkennung durch das soziale Umfeld ist gerade die bevorzugte Methode der Dramatiker eine Figur vorbildlich erscheinen zu lassen.

---

<sup>1</sup> Kotzebue: Bayard. S. 271/272.

<sup>2</sup> Raupach: Die Erdennacht. S. 162.

Goethes *Götz von Berlichingen* mag hierin wie eine Ausnahme wirken, denn er wird am Ende eindeutig positiv bewertet, obwohl sein Jahrhundert ihn nach Ansicht seiner Schwester verstoßen hat. Zum einen ist aber in diesem Fall schwer zu sagen, ob Götz tatsächlich als vorbildliche Figur zu betrachten ist, zum anderen gibt es abgesehen von diesen Schlussworten wenig Anhaltspunkte dafür, dass Götz allgemein verachtet wird. Sein soziales Umfeld steht weiter zu ihm, selbst sein Feind Weislingen zerreißt kurz zuvor sein Todesurteil<sup>1</sup>. Götz bleibt durchaus nicht jegliche Anerkennung versagt und selbst diejenigen Figuren, die ihn verachten mögen, tun dies laut des Fazits, das Maria und Lerse am Ende des Stückes ziehen, zu Unrecht. Es lässt sich also insgesamt feststellen: Vorbildhaftigkeit ohne Anerkennung durch andere Figuren gibt es in den untersuchten Dramen nicht, zumindest nicht bei sterbenden Figuren.

Selbst wenn einem Sterbenden Anerkennung zuteilwird, stellt sich noch die Frage, wovon diese herrührt. Tatsächlich bleiben die untersuchten Todesszenen gerade in dieser Frage auffällig vage. Selbst in einem Stück wie Kotzebues *Bayard*, in dem die Titelfigur am Ende deutlich ausspricht, nach welchen Grundsätzen sie ihr gesamtes Handeln ausgerichtet hat, kann unklar sein, ob sie ihre Anerkennung auch diesen Grundsätzen verdankt. „Stets hab’ ich Eure Tapferkeit geehrt / Und Euern Biedersinn geliebt“<sup>2</sup>, sagt Prinz Carl von Bourbon dem sterbenden Bayard. Dass Bayard im Anschluss eine Rede über die Treue zu König und Vaterland hält und es sogar schafft, dem Prinzen damit ein schlechtes Gewissen zu machen, bedeutet nicht, dass diese Treue die Ursache der Anerkennung ist. Bayards Königstreue mag vorbildlich wirken, aber die Darstellung seines Todes konzentriert sich nicht allein auf diesen Aspekt, sondern nennt mit Tapferkeit und Biedersinn weitere potentiell vorbildliche Eigenschaften. In anderen Fällen wiederum finden sich überhaupt keine Hinweise darauf, in welcher Hinsicht der Protagonist als beispielhaft betrachtet werden könnte. In Schönes *Gustav Adolfs Tod* wird, wie gesagt, eine separate Aufbahrungsszene ans Ende des Stückes gestellt, die Gelegenheit gibt die Trauer der Angehörigen und des Hofstaats darzustellen. Von den Vorzügen des Verstorbenen ist dabei nicht die Rede, die Angehörigen sprechen stattdessen über das Jenseits, in dem sie einst mit dem Verstorbenen glücklich vereint zu werden hoffen. An ihrem Verhalten ist deutlich ihre Wertschätzung für den Toten zu erkennen, aber es wird nicht gesagt, worauf diese basiert. In den erwähnten Schlussworten in Goethes *Götz von Berlichingen* wiederum wird zwar der Wert des Verstorbenen betont, möglichen abwertenden Urteilen der Zeitgenossen sowie der späteren Geschichtsschreibung zum Trotz, aber auch hier wird nicht klar gesagt, inwiefern sich die Nachwelt an ihm ein Beispiel nehmen könnte. So

---

<sup>1</sup> Goethe: *Götz von Berlichingen*. S. 194.

<sup>2</sup> Kotzebue: *Bayard*. S. 271.

viel Wertschätzung die Protagonisten in ihren Sterbeszenen auch erfahren mögen, kommt es doch eher selten vor, dass durch ihr Umfeld konkrete vorbildliche Eigenschaften besonders gelobt würden. Dies mag in manchen Fällen daher rühren, dass es aufgrund der vorausgehenden Handlung selbstverständlich erscheint, womit sich die betreffende Figur diese Anerkennung erworben hat. Wäre es aber tatsächlich das primäre Ziel der Dramatiker bei der Todesdarstellung die Vorbildlichkeit der sterbenden Figur in einer bestimmten Hinsicht herauszustellen, könnte man dennoch erwarten, dass diesem Aspekt insgesamt mehr Raum gegeben würde.

#### 7.4.3. Tödliche Wertvorstellungen

Wenngleich die dramatischen Texte nicht primär darauf angelegt sein mögen, dass das Publikum sich sterbende Hauptfiguren zum Vorbild nimmt, sendet es doch eine starke Botschaft, wenn eine durchgehend positiv dargestellte Figur dazu bereit ist für bestimmte Ziele und Werte zu sterben. Betrachtet man die untersuchten Dramen insgesamt, gibt es nur wenige Wertvorstellungen, für die eine größere Zahl an Hauptfiguren ihr Leben lässt. Neben der Treue zu König und Vaterland ist die Religion, vorwiegend die christliche, erwähnenswert. Manchmal, wie im Falle Zrinis, fallen der Schutz des Vaterlandes und der Religion zusammen. Unter den Trauerspielen und Tragödien der Stichprobe lassen sich bei großzügiger Auslegung 17 Stücke (12,5%) ausmachen, in denen eine Hauptfigur für Vaterland oder Religion ihr Leben lässt. Das Christentum wird dabei aber keineswegs immer von außen bedroht. Häufig treten Konflikte unter verschiedenen christlichen Konfessionen auf, vorwiegend in Stücken, die zur Zeit des dreißigjährigen Krieges spielen, wie etwa Schummels *Die Eroberung von Magdeburg*, Blaimhofers *Die Schweden in Baiern*, Großmanns *Die Belagerung der Stadt Hanau*, Blums *Das befreite Ratenau*, Schönes *Gustav Adolfs Tod* und natürlich in Schillers *Wallenstein*. Kotzebues *Die Hussiten vor Naumburg im Jahr 1432* ist einer der wenigen Fälle dieser Art, die nicht zu dieser Zeit spielen. Nur in drei dieser Stücke sterben aber Figuren, die man als Hauptfigur bezeichnen könnte, und bei diesen erscheint fraglich, inwiefern sie tatsächlich für ihren Glauben sterben. Hiervon abgesehen gibt es noch ein paar wenige Märtyrerdramen, die hauptsächlich von Zacharias Werner stammen. Außerhalb von Patriotismus und Religion gibt es kaum noch politische oder moralische Wertvorstellungen, für die in den untersuchten Stücken gestorben wird. Die Hauptfigur in Reitzensteins *Die Negersclaven* riskiert ihr Leben im Kampf für Freiheit und Gleichheit, wird aber letztlich von eben denjenigen ermordet, die sie befreien wollte. Die Titelfigur in Laubes *Struensee* legt sich mit dem Adel an, indem sie für die Rechte der Bürger eintritt, ihr Tod

hängt aber möglicherweise auch damit zusammen, dass der König von Struensees heimlicher Liebe zur Königin erfahren hat. Ansonsten ist es kaum politischer Idealismus, der Hauptfiguren in Lebensgefahr bringt. Liebe, Herrschaftskonflikte und Familienfehden sind insgesamt häufigere Konfliktursachen als Treue zu Religion und Vaterland, wobei es auch hier zu Mischformen kommen kann.<sup>1</sup> Geraten dabei verschiedene Wertvorstellungen in Konflikt, ist es selten, dass sie wie in Raupachs *Die Erdennacht* als gleichberechtigt dargestellt werden. Normalerweise werden sie deutlich verschieden bewertet. Wenn beispielsweise Liebende füreinander sterben, so ist dies in manchen Fällen nur deshalb notwendig, weil sie unterschiedlichen Konfliktparteien angehören, beispielsweise verfeindeten Familien wie in Immermanns *Imelda Lambertazzi*. Die Liebe und die Familienehre stehen sich hier gegenüber, wobei die Liebe positiv dargestellt wird, während der Kampf für die Familienehre in dieser tödlichen Ausprägung als übertrieben oder fehlgeleitet erscheint.

Bei solchen Konflikten zwischen Wertvorstellungen werden zumindest in tragischen Stücken fast nie die Liebe oder der Patriotismus negativ dargestellt. Religiöse Überzeugungen hingegen können mit negativen Wertungen verbunden sein. Dies gilt beispielsweise für Ayrenhoffs *Irene*, Heines *Almansor* und für Pichlers *Mathilde*, die von Konflikten zwischen Islam und Christentum handeln, sowie für Stücke wie Lafontaines *Antonie oder Das Klostersgelübde* oder Kotzebues *Adelheid von Wulfingen*, in denen es allein um den christlichen Glauben bzw. bestimmte Formen und Praktiken desselben geht. Es ist in den Dramen des untersuchten Zeitraums durchaus kein Konsens, dass der Wert der Religion größer einzuschätzen ist als der des Lebens oder der Liebe, auch wenn es einige Stücke wie die erwähnten Märtyrerdramen gibt, die diesen Eindruck vermitteln. Zwar stellt sich keines der untersuchten Stücke gegen das Christentum in seiner Gesamtheit oder gegen Religion im Allgemeinen, aber der Wert bestimmter religiöser Grundsätze wird von Stück zu Stück verschieden beurteilt.

Der Wert der Liebe hingegen wird durchgehend hoch eingeschätzt, kann aber in bestimmten Situationen von anderen Werten überboten werden. In Winterlings *Theodor und Euphrasia* etwa will Euphrasia ihren geliebten Theodor nicht mehr, nachdem dieser zum Islam übergetreten ist. Im Stück wird ihre Treue zu ihrer Religion positiv gewertet, Theodor sieht nach einem Gespräch mit ihr seinen vermeintlichen Fehler ein und bereut den Verrat an seinem Glauben. Erst, nachdem er bei der Verteidigung der Christen gegen die muslimischen Eroberer seine Schuld wieder gutzumachen versucht und dabei durch einen Pfeil tödlich

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu die statistischen Angaben im Kapitel *Figuren*, oben S. 438.



verwundet wird, vergibt ihm Euphrasia und er kann mit ihr und seinem Gott versöhnt sterben. Hier trägt also die Religion den moralischen Sieg über die Liebe davon. Auch geschieht es mehr als einmal, dass ein junger Mann sich von seiner Geliebten oder ein Familienvater von seiner Frau und seinen Kindern losreißt, um sein Vaterland zu verteidigen. Liebe und Familie haben also in gewissen Situationen das Nachsehen. Es wird aber in keinem dieser Fälle der Wert der Liebe gering geschätzt, ganz im Gegenteil: Dass die betreffenden Figuren bereit sind die Liebe für andere Werte hintanzustellen, dient als Beweis dafür, wie wichtig ihnen diese Werte sind. Die Wertschätzung der Liebe wird also als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt, der Wert anderer Ideale wird an ihrem Maßstab gemessen.

In zahlreichen Stücken wird der Wert der Liebe sogar höher geschätzt als der des Lebens. Wie oben bereits dargestellt, gibt es allein in den 136 Trauerspielen und Tragödien rund 30 Figuren, die aus Liebe Selbstmord begehen, sowie einige weitere, die den Lebenswillen verlieren und allein durch ihren psychischen Schmerz sterben.<sup>1</sup> Dies wird in der Regel nicht als unverhältnismäßig dargestellt. Allein in den Lustspielen wird, wie im Kapitel *Figuren* festgestellt wurde<sup>2</sup>, gelegentlich davor gewarnt den Wert der Liebe allzu hoch und den des Lebens im Vergleich dazu allzu gering anzuschlagen. In Bretzners *Karl und Sophie oder Die Physiognomie* geht dies mit einer Warnung vor den schädlichen Einflüssen der belletristischen Literatur einher, die die Jugend mit ihren schwärmerischen Begriffen von Liebe zum Selbstmord verführt. Unter den tragischen Stücken hingegen geben sich dem viele hemmungslos hin. Dennoch sind gerade diejenigen tragischen Stücke, die ihre Hauptfiguren aus Liebe sterben lassen, nicht in dem Maße lebensfeindlich, das man angesichts der Kritik Bretzners vermuten könnte. Sie lassen den Tod nicht so attraktiv erscheinen, wie dies zum Teil in anderen tragischen Stücken der Fall ist. Die gesellschaftliche Anerkennung, die etwa mit dem Tod fürs Vaterland verbunden ist, kann einen solchen Tod unabhängig von den tatsächlich herrschenden Umständen erstrebenswert erscheinen lassen. Rezipienten, die sich von den betreffenden Stücken tatsächlich beeinflussen ließen, könnten sich einen solchen Tod aufgrund dieses positiven Effekts wünschen, auch wenn das Vaterland in der Realität gar keiner Bedrohung ausgesetzt ist, die ein solches Opfer erfordern würde. Der Tod aus Liebe hingegen scheint stets nur unter der Bedingung erstrebenswert, dass eine Vereinigung im Diesseits unmöglich erscheint. Unter besseren Umständen bedeutet er für die Liebenden hingegen stets einen Verlust, denn an die Stelle eines bereits realen, gegenwärtigen Glücks setzt er die bloße Hoffnung auf dessen Fortsetzung im Jenseits. Der sterbende Theodor

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 483.

<sup>2</sup> Siehe oben, S. 479.

verleiht im Stück Winterlings diesem Gefühl gegenüber der mit ihm versöhnten Euphrasia Ausdruck: „Der Tod ist ernst / Und bitter – hört’s aus eines Kriegers Mund – / Ist bitter, wo so süß das Leben wäre.“<sup>1</sup> Solange im Diesseits noch eine Möglichkeit zur Erfüllung erkennbar ist, schreckt die Liebe vom Tod ab und fesselt die Figuren ans Leben. Nur unter den schlimmsten, hoffnungslosesten Umständen zieht sie die Figuren zum Tod hin. Solche Umstände mögen zwar in Trauerspielen die Norm sein, aber solange man davon ausgeht, dass dies nicht auch auf die realen Umstände zutrifft, in denen sich das Publikum befindet, erscheint der implizite Vorwurf Bretznerns, die Literatur würde die Jugend zum Selbstmord aus Liebe verführen, in Bezug auf die tragischen Stücke etwas überspitzt. Der Selbstmord aus Liebe dient in den untersuchten Stücken einzig und allein der Wiedervereinigung im Jenseits, er erfüllt darüber hinaus keinen weiteren Zweck und ist mit keiner positiven Wertung verbunden. Er wird nicht bewundert, stattdessen wird beklagt und betrauert, dass die betreffenden Figuren überhaupt in eine Situation geraten sind, in der sie sich gezwungen sahen zu diesem Mittel zu greifen.

Auf der anderen Seite wird in den untersuchten tragischen Dramen aber auch nicht versucht eventuellen Sympathien für die Liebenden und für ihre Taten entgegenzuwirken. Es findet in der Regel keine ausdrückliche Verurteilung des Selbstmords statt. Gelegentlich werden den sterbenden Selbstmördern zwar Vorwürfe gemacht, aber diese dürften auf die Bewertung des Selbstmord durch das Publikum nur geringen Einfluss haben, da sie erstens sehr knapp ausfallen und zweitens in der Regel von Figuren stammen, denen selbst ein großer Teil der Schuld an der tragischen Katastrophe zuzurechnen ist. „Mein Sohn! Warum hast du mir das gethan?“<sup>2</sup>, fragt etwa der Präsident in Schillers *Kabale und Liebe* im ersten Schrecken, nachdem er erkannt hat, dass Ferdinand Gift genommen hat. Daraufhin wird er von seinem Sohn jedoch mit einer Flut von Gegenvorwürfen bedeckt, gegen die er sich kaum wehren kann. Seinen eigenen Vorwurf wiederholt er nicht mehr. Eine sehr ähnliche Szene findet sich in Gotters *Mariane*. „Grausames Kind, was hast du gethan? [...] meine Härte gegen dich war groß – aber mich so zu strafen! – in eben dem Augenblick, da ich sie verfluchte, sie dir abzubitten kam – mich so zu strafen!“<sup>3</sup>, sagt der Präsident hier zu seiner Tochter, die sich ebenfalls vergiftet hat. Er macht ihr also Vorwürfe, gesteht aber zugleich seine Schuld zumindest teilweise ein. Gegenvorwürfe seiner Tochter hat er nicht zu erwarten, Mariane verzeiht ihm. Nachdem sie gestorben ist, fallen dafür die Vorwürfe seiner Frau desto heftiger

---

<sup>1</sup> Winterling: Theodor und Euphrasia. S. 119.

<sup>2</sup> Schiller: Kabale und Liebe. S. 163.

<sup>3</sup> Gotter: Mariane. S. 74.

aus.<sup>1</sup> Auch in diesem Fall bleibt es bei den im ersten Schock gesprochenen Worten des Vaters, eine weitere Verurteilung des Selbstmords findet nicht statt. Dass beide Väter zunächst an den Schaden zu denken scheinen, der ihnen selbst durch den Selbstmord der Kinder entsteht, könnte man zudem als Ausdruck des egozentrischen Charakters dieser Figuren deuten. Wichtiger dürfte aber sein, dass der Tod hierdurch eine strafende Funktion gewinnt. Dies wird im nächsten Kapitel noch genauer behandelt.

Der moralische Wert der Vaterlandsliebe scheint im untersuchten Zeitraum unbestritten zu sein. Zumindest in den tragischen Stücken wird nicht in Zweifel gezogen, dass der Kampf fürs Vaterland, was auch immer darunter im konkreten Fall zu verstehen ist, das Opfer des eigenen Lebens wert ist, sofern dies unter den gegebenen Umständen notwendig erscheint. Tritt eine positiv dargestellte Figur in den Dienst eines fremden Landes, wird dieser Umstand schlicht nicht weiter thematisiert, selbst dann nicht, wenn sie in diesen fremden Diensten gegen das eigene Geburtsland kämpft, wie es beispielsweise in *Die Mühle bei Auerstädt* der Fall ist. Die Fürstentreue wird zwar in der Regel ebenfalls als Tugend dargestellt, sie ist aber nicht ganz so unumstritten. In manchen Stücken werden Fürstenfiguren derart negativ dargestellt, dass es berechtigt erscheint sich gegen sie zu stellen, wie sich an Stücken wie *Hofkabale* und *Carmelia Ronardo* im Laufe dieser Arbeit bereits gezeigt hat. In Stücken wie *Bayard* scheinen Fürstentreue und Vaterlandstreue untrennbar miteinander verbunden, sodass die Fürstentreue als ebenso unumstößlich erscheint.

Für die Ehre der eigenen Familie in den Tod zu gehen, genießt in den Stücken des untersuchten Zeitraums hingegen keinen guten Ruf, kommt unter Hauptfiguren allerdings auch kaum vor. Wie beispielsweise in Immermanns *Imelda Lambertazzi*, sind es eher die Verwandten der Hauptfiguren, die hierzu bereit sind. Dass Figuren ihr eigenes Leben opfern, um Angehörige zu retten, kommt ebenfalls kaum vor, denn es gibt in den untersuchten Stücken kaum Situationen, in denen dies nötig oder möglich erscheint. Schon eher verbreitet ist das Motiv der Rache. Die Rache erscheint oftmals berechtigt, beispielsweise in den oben behandelten Fällen, in denen Väter die Vergewaltigung der eigenen Tochter an den Tätern rächen. In diesen Fällen erscheint blutige Rache als einzige Möglichkeit einer gerechten Strafe, weil die Täter aufgrund ihrer hohen gesellschaftlichen Stellung auf juristischem Wege unantastbar sind.<sup>2</sup> In manchen Fällen opfern Figuren für die Rache ihr eigenes Leben und begehen sie etwa in dem Wissen, dass ihnen hierfür die Todesstrafe droht. Dies ist beispielsweise in *Der Bürger* sowie in Schikaneders *Der Grandprofos* der Fall, wobei in

---

<sup>1</sup> Vgl. oben, S. 455.

<sup>2</sup> Vgl. oben, S. 444.

letzterem Fall keine Vergewaltigung, sondern die Hinrichtung der Ehefrau gerächt wird. In beiden Stücken wird von den übrigen Figuren Verständnis für den Racheakt gezeigt, dennoch wird das Opfer des eigenen Lebens als zu groß für diesen Zweck betrachtet. Es wird jedoch darauf verzichtet die Todesstrafe innerhalb der Handlung stattfinden zu lassen, sie wird in beiden Fällen nur knapp angedeutet. Das Interesse der Dramatiker ist offenbar nicht primär darauf gerichtet den Racheakt zu verdammen. *Die Rache des Prinzen von Monterano* scheint hingegen tatsächlich auf die Verurteilung blutiger Rache angelegt zu sein, die Titelfigur begeht hier aus schlechtem Gewissen Selbstmord, nachdem sie einen Mord aus Rache begangen hat. In diesem Fall ist allerdings der Stand der rächenden Figur höher als der Stand derjenigen Figur, an der die Rache ausgeführt wird. Hier entsteht deshalb nicht der Eindruck, dass die Rache der einzige Weg zu einer gerechten Strafe darstellt, es erscheint vielmehr so, als sei der Figur der juristische Weg nicht genug, sodass sie zu exzessiven Mitteln greift.

Opfern Figuren ihr Leben im Kampf um den Thron, hängt die Bewertung dieser Tat zum Teil davon ab, ob die Herrschaftsansprüche berechtigt sind und ob die Figuren dabei mehr die eigenen Vorteile oder das Wohl des Volkes bzw. Landes im Blick haben. So oder so opfern solche Figuren ihr Leben jedoch nicht willentlich, schließlich können sie den Thron tot nicht mehr besteigen. Sie gehen höchstens bewusst das Risiko ein getötet zu werden. Ähnliches gilt für sämtliche egoistischen Motive, die auf das Diesseits ausgerichtet sind, wie Reichtum und Macht. Hierbei handelt es sich also nicht um Motive, deren Wert von den betreffenden Figuren höher eingeschätzt wird als der ihres eigenen Lebens. Es kann aber dazu kommen, dass eine Figur glaubt es ihrem Stolz oder ihrer Ehre schuldig zu sein von derartigen Zielen selbst dann nicht abzulassen, wenn es sie das Leben kostet. Auffenbergs *König Erich* beginnt beispielsweise lieber einen aussichtslosen Kampf und stürzt sich schließlich vom Turm seiner Burg, als seine Herrschaftsansprüche aufzugeben.

Beim Tod für die eigene Ehre hängt die Beurteilung stets davon ab, was die betreffende Figur als notwendig betrachtet, um diese Ehre zu schützen. Hält sie die Befriedigung egoistischer Interessen hierzu für nötig, wie dies im *König Erich* der Fall ist, wird dies moralisch verurteilt oder mindestens nicht positiv bewertet. Ganz anders liegt der Fall, wenn die Figur ihre Ehre davon abhängig sieht, dem eigenen Fürsten oder Vaterland treu zu dienen. Der Begriff der Ehre muss also seinen Wert aus anderen Wertvorstellungen ableiten, nur dann wird die Ehre eventuell als wertvoller betrachtet als das Leben. Riskieren Figuren aufgrund bloßer Beleidigungen oder Handlungen anderer, die sie als ehrverletzend empfinden, das eigene Leben oder das Leben anderer, wird dies negativ beurteilt, wie beispielsweise an Lafontaines *Antonie oder das Klostersgelübde* und einigen anderen Fällen zu beobachten ist, in denen der

Bruder durch seine Schwester die Ehre der Familie bedroht sieht und deshalb zu sterben oder zu töten bereit ist. Im Stück Lafontaines zeigt sich dies besonders deutlich, weil die eigene Mutter dem Sohn anschließend die schlimmsten Vorwürfe macht.<sup>1</sup>

Vaterlandsliebe scheint also tatsächlich der einzige Wert zu sein, der stets höher eingeschätzt wird als das eigene Leben, wann immer er in den untersuchten ernsten Stücken thematisiert wird. Liebe wird stets hoch eingeschätzt, aber nicht unbedingt höher als das Leben oder andere Werte wie eben die Vaterlandsliebe oder wie Religion. Religion wird ebenfalls stets wichtig genommen, wann immer sie thematisiert wird, aber nicht alle religiösen Regeln und Überzeugungen stoßen auf Verständnis bei den Dramatikern. Ähnliches gilt für andere Verhaltensgrundsätze, die je nach Kontext bewertet werden, wie die Bewahrung der Ehre, sei es die eigene oder die der Familie. Bestimmte Wertvorstellungen werden also tendenziell bevorzugt, dennoch ergibt sich insgesamt kein Bild, das einheitlich genug wäre, um in diesen Gemeinsamkeiten die Ursache für die Konventionen der Todesdarstellung vermuten zu können, nach der in diesem Kapitel gesucht wird. Auffällig ist aber, dass es Figuren in völlig verschiedenen Zusammenhängen gelingt, durch das Opfer des eigenen Lebens in gewisser Hinsicht einen Sieg über andere Figuren zu erringen, denen sie ansonsten nichts anhaben können. Dies gilt für diejenigen, die Rache an Personen höherer Stände nehmen, es gilt für den Kriegshelden Bayard, der es mit seinen letzten Worten schafft seinem Antagonisten ein schlechtes Gewissen einzureden, und es gilt auch für Ferdinand in Schillers *Kabale und Liebe*, dem es durch seinen Selbstmord aus Liebe schließlich gelingt seinen bis zu diesem Zeitpunkt übermächtigen Vater zur Verzweiflung zu bringen. Es handelt sich hierbei um einen Aspekt tragischer Todesdarstellung, der auf der Suche nach einem gemeinsamen Prinzip, von dem sich die Regeln der Todesdarstellung ableiten, mehr Beachtung verdient.

## **7.5. Die Glorifizierung des Todes**

### **7.5.1. Der Tod als Sieg über den Unterdrücker**

Aus dramaturgischer Perspektive dient die Aussage der Väter in *Kabale und Liebe* und *Mariane*, die sich von den Selbstmorden persönlich getroffen und bestraft fühlen, eventuell weniger dazu den Selbstmord zu verdammen, als vielmehr dazu den Eindruck zu erwecken, dass diese Väter, die das ganze Stück hindurch eindeutig negativ dargestellt werden, ihre gerechte Strafe empfangen. Der Tod der Kinder stellt dabei nur einen Teil der Strafe dar, denn der Vater im Stück Schillers wird unmittelbar darauf festgenommen, der Vater in Gotters *Mariane* muss damit rechnen, von einer wütenden Menschenmenge gelyncht zu werden.

---

<sup>1</sup> Vgl. oben, S. 472.

Trotzdem ist die strafende Funktion des Selbstmords von großer Bedeutung, denn es ist dieser Teil der Strafe, den die Kinder, die zugleich die Opfer ihrer Väter sind, in der eigenen Hand halten. Er ist ihr einziges Instrument, um sich den übermächtigen Vätern zu entziehen und zugleich zurückzuschlagen.

Generell erscheint in den untersuchten tragischen Stücken der eigene Tod häufig als das Mittel der Schwachen, sich an den Starken, die sie kontrollieren wollen, zu rächen bzw. über sie zu triumphieren. Auf den ersten Blick mag dies oft nicht auffallen, da die betreffenden schwachen Figuren entweder nicht in dieser Absicht handeln oder sie nicht offen aussprechen. Mariane hingegen deutet solche Absichten zumindest an, obwohl sie später sehr schnell bereit ist ihrem Vater zu verzeihen. „Ihren Gemahl, meinen Feind, meinen Wütrich! – Von nun an gehör ich ihm nicht mehr, – niemandem mehr!“<sup>1</sup>, sagt sie zu ihrer Mutter, kurz nachdem sie sich vergiftet hat. Etwas später, als sie der Mutter gesteht Gift genommen zu haben, erklärt sie: „Ach, sie sollten nicht zugegen seyn – er, der es auf seiner Seele hat – er allein!“<sup>2</sup> Sie führt den Gedanken nicht weiter aus, möglicherweise weniger aus Zurückhaltung als deshalb, weil sich ihr Gesundheitszustand rapide verschlechtert und sie wenige Worte später ohnmächtig wird. Ihre Worte lassen dennoch wenig Zweifel darüber aufkommen, was sie sich wünscht, nämlich dass ihr Vater Zeuge ihres Todes wird und darunter leidet. Der Autor erfüllt seiner Figur diesen Wunsch und lässt den Präsidenten unmittelbar darauf auftreten. Die Worte Marianes fallen im Vergleich zu ähnlichen Szenen in anderen Stücken deutlich aus, dennoch ist eine gewisse Zurückhaltung des Dramatikers zu erkennen, der offenbar nicht den Eindruck erwecken möchte, dass seine Hauptfigur sich in erster Linie deshalb das Leben nimmt, um ihren Vater zu strafen. Die zitierten Bemerkungen sind sehr viel kürzer als diejenigen Repliken Marianes, in denen sie erklärt, dass das Klosterleben, zu dem ihr Vater sie zwingen will, ihr verhasster ist als der Tod. Gotter stellt also eine andere Begründung des Selbstmords klar in den Vordergrund, das Motiv der Rache bleibt nur angedeutet.

In manchen anderen Stücken stehen derartige Motive zwar in keinerlei kausalem Zusammenhang zum Todesfall, dennoch wird dieser letztlich zu einem Akt der Rache, der Befreiung oder des Triumphs genutzt und umgedeutet, sei es durch die sterbende Figur selbst oder durch andere. Ferdinand im Stück Schillers weiß beispielsweise noch gar nichts von der Intrige seines Vaters, als er sich selbst und seine Geliebte vergiftet. Er begeht diese Taten nicht, um seinen Vater zu strafen. Dennoch benutzt er sie anschließend, um ihn zu quälen und ihm ein schlechtes Gewissen zu machen: „Hier Barbar! weide dich an der entsezlichen Frucht

---

<sup>1</sup> Gotter: Mariane. S. 67.

<sup>2</sup> Ebd., S. 72.

deines Wizes, auf dieses Gesicht ist mit Verzerrungen Dein Name geschrieben, und die Würgeengel werden ihn lesen [...]“<sup>1</sup> Gerade weil er bei seiner Tat über die Schwere der Schuld seines Vaters noch nicht informiert war, kann Ferdinand die Todesfälle in sehr expliziter Weise gegen seinen Vater einsetzen, ohne dass dadurch seine Tatmotive in Zweifel geraten.

Auch in Fällen, in denen der Tod nicht willentlich von einer der Hauptfiguren herbeigeführt wird, kann er in ähnlicher Weise eingesetzt werden, wie sich schon an Eckschlagers *Herzog Christoph, der Kämpfer* gezeigt hat.<sup>2</sup> Die Methoden sind dabei vielfältig. Mal setzen die Dramatiker explizite Vorwürfe ein, mal Andeutungen, manchmal auch nonverbale Zeichen, beispielsweise wenn die Krieger im *Herzog Christoph* ihren Respekt gegenüber der Titelfigur ausdrücken, indem sie deren Leichnam mit ihren Schilden bedecken und sich anschließend von ihrem Bruder Albrecht abwenden. In Goethes *Egmont* erscheint dem in seinem Gefängnis auf seine Hinrichtung wartenden Titelhelden die personifizierte Freiheit in der Gestalt seiner Geliebten: „Sie heißt ihn froh seyn, und indem sie ihm andeutet, daß sein Tod den Provinzen die Freyheit verschaffen werde, erkennt sie ihn als Sieger und reicht ihm einen Lorbeerkranz.“<sup>3</sup> Das Ziel bleibt unabhängig von der Methode stets das gleiche: Die sterbende bzw. tote Figur wird zum Sieger gemacht, eine andere Figur, die ihr zuvor stets an Macht überlegen war, wird dadurch zum Verlierer. Der Tod entzieht die eine Figur der Kontrolle der anderen, vernichtet dabei die Pläne der letzteren und lässt sie eventuell mit dem Gefühl ihrer moralischen Unterlegenheit zurück. Er bietet somit einen Weg aus einem Verhältnis der Unterdrückung auszubrechen, welches anscheinend auf keine andere Weise beendet werden kann, und es sogar in gewissem Sinne umzukehren.

Falls der betreffende Todesfall durch Selbstmord herbeigeführt wird, muss dies nicht bedeuten, dass Selbstmord dadurch verherrlicht und als nachahmenswerte Tat dargestellt würde. In *Kabale und Liebe* gibt Schiller sich beispielsweise Mühe, diesem Eindruck entgegenzuwirken, indem er der Tat Ferdinands einen Dialog zwischen Miller und seiner Tochter über Selbstmord vorausschickt:

„Louise. [...] An einen Ort vorausspringen, den ich nicht länger missen kann – Ist denn das Sünde?

Miller. Selbstmord ist die abscheulichste mein Kind – die einzige, die man nicht mehr bereuen kann, weil Tod und Missethat zusammenfallen.

---

<sup>1</sup> Schiller: *Kabale und Liebe*. S. 164/165.

<sup>2</sup> Vgl. oben, S. 311.

<sup>3</sup> Goethe: *Egmont*. S. 196.

Louise. (Bleibt starr stehen.) Entsetzlich! – Aber so rasch wird es doch nicht gehen. Ich will in den Fluß springen, Vater, und im Hinuntersinken Gott den Allmächtigen um Erbarmen bitten. Miller. Das heißt, du wilst den Diebstal bereuen, sobald du das Gestohlene in Sicherheit weisst – Tochter! Tochter! gib acht, daß du Gottes nicht spottest, wenn du seiner am meisten vonnöthen hast.“<sup>1</sup>

An dieser Stelle wird der Selbstmord nicht nur aus der Perspektive christlicher Moralvorstellungen verurteilt, es findet auch eine Auseinandersetzung mit möglichen Gegenargumenten bzw. Schlupflöchern in der Begründung dieser Verurteilung statt. Miller behält hier wie auch im weiteren Verlauf der Diskussion mit seiner Tochter stets die Oberhand, sodass seine Sichtweise als die gültige erscheint, der sich Louise schließlich fügt. Der Selbstmord im Allgemeinen wird also verurteilt, die Verurteilung der konkreten Tat Ferdinands fällt anschließend aber sehr knapp aus. Das Stück konzentriert sich stattdessen auf die Schuld des Vaters und seines Handlangers Wurm. Zunächst macht Ferdinand seinem Vater schwere und sehr ausführliche Vorwürfe, dann versucht der Präsident seine Schuld auf Wurm abzuschieben, woraufhin dieser in Rage gerät und wiederum dem Präsidenten heftige Vorwürfe macht. Schließlich werden beide festgenommen. Die Festnahme des Präsidenten ist dabei der letzte Eindruck, mit dem das Publikum aus dem Stück entlassen wird. Während sich die verbale Auseinandersetzung zwischen Ferdinand und seinem Vater seitenlang hinzieht, macht Miller seiner Wut auf Ferdinand zwischendurch mit gerade einmal einem Dutzend Worten Luft. Wenn sich das Publikum nach diesem Schluss von irgendetwas abgeschreckt fühlt, so dürfte es sich dabei eher um das Verhalten des Vaters als um dasjenige Ferdinands handeln. Für viele der im Lauf dieser Arbeit behandelten Selbstmorde sowie die Tode aus psychischem Schmerz gilt ähnliches. Der moralische Vorwurf trifft in erster Linie nicht den Sterbenden, sondern denjenigen, der ihn in diese Lage gebracht hat. So triumphiert der Selbstmörder im Moment seines Todes moralisch über jene schuldige Figur. So scharf Selbstmord im Dialogtext auch verurteilt werden mag, ändert dies doch nichts an dem Zusammenhang zwischen Tod und Triumph über den Unterdrücker, der am Ende des Stückes steht und somit quasi sein Fazit bildet. Es gehen aber nicht alle Stücke des untersuchten Zeitraums auf diese Weise mit dem Selbstmord ihrer tragischen Figur um. In Willers *Werther*, einem dreiaktigen Trauerspiel auf der Basis des Romans Goethes, lautet das Fazit beispielsweise folgendermaßen: „Jüngling! Hast du mit Werthern ähnliche Empfindungen –

---

<sup>1</sup> Schiller: Kabale und Liebe. S. 132/133.



ähnliches Schicksaal. Thu' nicht, was er that. Die Religion allein kann die Thränen der unbelohnten Liebe abtrocknen.“<sup>1</sup>

Es wäre verfehlt den Tod jeder tragischen Figur als ihren Sieg über einen zuvor übermächtigen Gegner deuten zu wollen. Dennoch ist beachtlich, in wie vielen Stücken eine solche Deutung zumindest möglich ist und wie gut sie zu verschiedenen Aspekten der Todesdarstellung passt. Betrachtet man die betreffenden Stücke, so ergibt sich ein breites Spektrum an Situationen, in denen der Tod in dieser Weise als einziger Ausweg erscheint. Es reicht von der Unterdrückung eines Liebespaares durch die eigenen Eltern bis hin zu Herrschaftskonflikten zwischen Fürsten. Betrachten wir beispielsweise Hinrichtungsszenen, wie sie in einigen der behandelten Konradin-Dramen auftreten. Es wurde bereits festgestellt, dass solche Szenen gerne mit einem hohen Personalaufwand inszeniert werden und ein Szenenbild erschaffen, in dem sämtliche Stände repräsentiert sind.<sup>2</sup> Es wurde ebenfalls festgestellt, dass solche Hinrichtungen in der Regel überaus negativ dargestellt werden, und das Volk auf der Bühne ist eines der Mittel hierzu. Die Hinrichtung Konradins soll für Karl der Triumph werden, mit dem er seinen Sieg endgültig besiegelt, aber das Volk steht nicht auf seiner Seite. Der Unmut der Menschenmenge lässt sich an ihrem Verhalten deutlich ablesen, in Heydens *Conradin* geht dies sogar so weit, dass ein Aufstand loszubrechen droht. „Hoch lebe Conradin! – Er unser König“<sup>3</sup>, rufen Stimmen, als die Titelfigur das Schafott besteigen will. Es ist Conradin, der das Blutvergießen verhindert, indem er eine Rede hält und sich selbst zu töten droht, sollte das Volk sich nicht ruhig verhalten.<sup>4</sup> Conradin erscheint dadurch noch in den letzten Momenten vor seiner Hinrichtung als der Stärkere, denn er ist es, der tatsächlich das Volk kontrolliert. Von Karl hingegen wenden sich nach dem Vollzug der Hinrichtung selbst seine Vertrauten zum Teil ab. Nicht einmal den Herrschaftskonflikt hat Karl durch den Tod seines Konkurrenten geklärt, denn eine andere Figur zeigt sich bereit, den Kampf fortzuführen und Conradin zu rächen.<sup>5</sup> Als am Ende des Stückes Karls Gefolgsleute ausrufen: „Lang lebe König Karl!“, antwortet ihnen das Volk: „Im Pfuhl der Flammen.“<sup>6</sup> Der Kontrast zu den Rufen, die Conradin auf das Schafott begleiten, macht deutlich, wer allgemein als rechtmäßiger König angesehen wird. Es besteht auch zuvor im Laufe des Stückes nie ein Zweifel, dass Conradins Herrschaftsansprüche berechtigt sind, aber nirgendwo wird so deutlich wie an dieser Stelle, wie viel Macht Conradin und wie wenig Macht Karl über das

---

<sup>1</sup> Willer: Werther. S. 160.

<sup>2</sup> Vgl. oben, S. 325.

<sup>3</sup> Heyden: Conradin. S. 310.

<sup>4</sup> Ebd., S. 312.

<sup>5</sup> Ebd., S. 313.

<sup>6</sup> Ebd., S. S. 318.

Volk besitzt. Die gesamte Todesdarstellung scheint primär darauf angelegt zu sein, die Titelfigur mit dieser Demonstration ihrer Stärke ihr Leben enden zu lassen.

Wenn Dramatiker den Tod ihrer Hauptfiguren so gern als ihren Triumph darstellen, stellt sich die Frage, worin der dramaturgische Zweck dieses Phänomens zu suchen ist. Geht es lediglich um die Glorifizierung der Figur selbst? Soll ihr Triumph genutzt werden, um auch die Wertvorstellungen, nach denen sie handelt, in einem besseren Licht erscheinen zu lassen? Dient ihr Sieg letztendlich dem Ruhm ganz anderer, real existierender Personen oder Gemeinschaften, vielleicht auch dem Ruhm des Vaterlands? Oder ist es gar der Tod selbst, der glorifiziert wird? Diesen Fragen ist im Folgenden nachzugehen.

#### 7.5.2. Glorifizierung realer Personen und Gemeinschaften

Bei dem Versuch die Wirkungsabsichten der untersuchten Stücke zu beurteilen darf nicht vergessen werden, dass sich die meisten größeren Theater im untersuchten Zeitraum im Besitz und unter der Kontrolle des Adels befinden. Die Hoftheater dominieren die Theaterlandschaft des untersuchten Zeitraums.<sup>1</sup> Wenn Stücke auf diesen Bühnen überleben sollen, müssen sie nicht nur der breiten Masse des Publikums gefallen, sie sind auch auf das Wohlwollen der jeweiligen Gönner angewiesen. Für die schriftliche Veröffentlichung dramatischer Texte ist dieser Umstand weniger bedeutsam als für die Inszenierungen, aber da ein großer Teil der veröffentlichten Texte primär für die Bühne bestimmt ist, ist auch unter ihnen der Einfluss der Besitzverhältnisse in der Theaterlandschaft unverkennbar. In den Druckfassungen wird keineswegs versucht diesen Einfluss zu verleugnen. Vielen Stücken geht eine Widmung an eine adlige Person voraus. Der Einfluss der adligen Gönner beschränkt sich aber nicht auf die Paratexte, sondern greift auch auf die Kerntexte über. Es gibt Stücke wie beispielsweise Ifflands *Friedrich von Oesterreich*, bei denen es sich um Auftragsarbeiten handelt, die speziell zur Verherrlichung eines bestimmten Adelsgeschlechts angefertigt wurden. Mit Toerrings *Kaspar der Thorringer* haben wir sogar einen Fall, in dem der Adlige selbst zur Feder greift, um seinen eigenen Ahnen in den höchsten Tönen zu loben. Dies bedeutet keineswegs, dass diese Stücke keine moralischen Botschaften transportieren können. So geht Iffland in der Vorrede seines Stückes ausführliche auf die Gründe ein, aus denen er sich zur Entledigung seines Auftrags unter den Fürsten Österreichs ausgerechnet für denjenigen entschieden hat, der auch den Beinamen „der Friedfertige“ trägt, obgleich diesem nicht die ruhmreichsten Taten nachgesagt werden: „Minder glänzend, als Maximilians Verdienste, sind die Eigenschaften seines Vaters, Friedrich, aber wahre Verdienste sind es. Seine Geschichte,

---

<sup>1</sup> Siehe Daniel: Hoftheater. S. 115-125.

ist das Bild einer sehr schweren Regenten-Tugend – des Gleichmuths!“<sup>1</sup> So sendet Iffland schon durch die Wahl seines Stoffes eine deutliche moralische Botschaft, die aber nicht primär an die breite Masse des Publikums, sondern an Kaiser Leopold II. gerichtet ist, zu dessen Krönungsfeier das Stück geschrieben wurde und der die Uraufführung besucht hat. Indem Iffland dem neuen Kaiser zeigt, welche Eigenschaften seines Vorfahren er für bewundernswert hält, führt er ihm zugleich vor, welche Hoffnungen er an seine Regentschaft knüpft. Dass Ifflands Stück nicht nur diese eine Person ansprechen, sondern auch vor einem breiten Publikum bestehen können soll, zeigt schon der Umstand, dass er es kurze Zeit später auch gedruckt veröffentlicht hat. Dennoch sieht man gerade dem Schluss die Ausrichtung auf einen einzelnen Adressaten deutlich an. Ifflands Stück endet mit der Wahl Friedrichs zum Kaiser und stellt so den Bezug zu den Ereignissen her, aufgrund deren es entstanden ist. „Folgt mir [...] und laßt uns dort den Bund der Liebe und Eintracht heiligen. Friede und Heil über Oesterreich, Ungarn und Böhmen! Seegen und Ruhm dem deutschen Reiche!“, sind die letzten Worte Friedrichs, bevor er die Bühne verlässt. „Gott erhalte den Kaiser und sein Reich!“, antworten ihm die anderen Figuren unmittelbar vor dem Fallen des Vorhangs.<sup>2</sup> Iffland vereinigt hier mehrere Funktionen des Stücks. Er verherrlicht den Ahnen Leopolds II., feiert zugleich indirekt die Krönung Leopolds und legt diesem einen bestimmten Regierungsstil nahe, nämlich einen, der Frieden und Eintracht fördert.

Auf die Todesdarstellung hat die Ausrichtung von Stücken auf eine einzelne Person oder ein Adelsgeschlecht selten größere Auswirkungen, und zwar deshalb, weil sich die Autoren für derartige Huldigungen selten der Todesdarstellung bedienen. Der Grund hierfür dürfte nicht darin bestehen, dass die Verherrlichung einer historischen Person mit der Darstellung ihres Todes nicht zu vereinbaren wäre. Wie wir bereits gesehen haben, haben die Dramatiker keine Schwierigkeiten damit einen Tod als Triumph über den Feind umzudeuten, selbst wenn dieser Tod mit einer eindeutigen militärischen oder politischen Niederlage verbunden ist. Die Ursache dürfte eher darin zu suchen sein, dass den Autoren zur Bewältigung ihrer Aufgabe nur eine begrenzte Auswahl historischer Stoffe zur Verfügung steht. Nicht jedes Adelsgeschlecht verfügt über eine große Anzahl an Ahnen, deren Leben dazu geeignet ist den Nachfahren Ehre zu machen und zugleich das Interesse eines breiten Publikums zu wecken. Gerade die interessantesten historischen Stoffe sind manchmal wenig schmeichelhaft, wie sich etwa an Stücken wie Toerrings *Agnes Bernauerinn*, Babos *Otto von Wittelsbach* und Lengenfelders *Ludwig der Strenge* zeigt, die die Geschichte des Hauses Wittelsbach nicht in

---

<sup>1</sup> Iffland: Friedrich von Oesterreich. Vorrede. Ohne Seitenangabe.

<sup>2</sup> Ebd., S. 158.

ihrem besten Licht zeigen. Diejenigen ruhmreichen Taten, die dem Autor zur Verfügung stehen und die sich gleichermaßen zur Verherrlichung des Adelsgeschlechts und zu einer dramatischen Bearbeitung eignen, haben eventuell schlicht keine Verbindung mit dem Tod der historischen Person. In tragischen Stücken mögen ruhmreiche Tode nicht ungewöhnlich sein, aber in der Geschichte sterben auch die imposantesten Persönlichkeiten einen banalen Tod durch Alter, Krankheit, oder Unfälle, also durch jene Ursachen, die als ungeeignet für tragische Stücke angesehen werden. Natürlich könnten die Autoren in diesem Punkt von den Tatsachen abweichen. Wie bereits festgestellt wurde, gehen sie im Allgemeinen sehr frei mit ihren historischen Vorlagen um. Bei allzu offensichtlichen Abweichungen büßt das Stück jedoch jeglichen Anschein von Authentizität ein und könnte deshalb die erhoffte Wirkung verfehlen. Deshalb sind in solche Fällen Bemühungen der Verfasser zu beobachten, zumindest scheinbar historisch genau zu sein. So fügt Iffland der Druckfassung seines Stückes einen fast dreißig Seiten langen Anhang mit historischen Anmerkungen über die Person Friedrichs bei, als Beweis für die Wahrheitstreue seines Stückes. Er gibt dabei durchaus zu hier und da von den Fakten abgewichen zu sein, etwa um die Handlung auf einen kürzeren Zeitraum zu konzentrieren und unnötige Längen zu vermeiden. Die Taten und Charaktereigenschaften Friedrichs, auf die es Iffland ankommt, werden jedoch mit Auszügen aus historischen Quellen belegt. Eine gewisse künstlerische Freiheit bleibt dem Dramatiker also bei der Bearbeitung solcher Stoffe, aber das Bild, das von der Hauptfigur vermittelt wird, sollte authentisch wirken. Ihr einen Tod anzudichten, der mit der Realität nicht viel gemein hat, geht den Dramatiker möglicherweise zu weit und ist jedenfalls unnötig, wenn der Dichter seine Aufgabe auch auf andere Weise erledigen kann, so wie Iffland dies tut. Auf die Todesdarstellung tragischer Hauptfiguren hat die Ausrichtung mancher Stücke auf adlige Gönner also wenig Einfluss. Diese ist demnach kein Grund dafür, dass der Tod einer Figur so häufig als ihr Triumph dargestellt wird.

Es gibt auch Dramen, die eine ganze Stadt glorifizieren. Die Autoren suchen sich dazu ruhmreiche Begebenheiten aus der Vergangenheit aus, in die ein großer Teil oder sogar die gesamte Stadt involviert war, beispielsweise Belagerungen. Einige Stücke dieser Art haben wir oben im Kapitel *Figuren* bereits kennengelernt.<sup>1</sup> Die belagerten Bürger beweisen dabei großen Mut und riskieren ihr Leben für ihre Überzeugungen, ihre Religion oder ihren Fürsten. Um den Mut und die Opferbereitschaft der Bürger zu unterstreichen, kann der Dichter den Tod einzelner Figuren aus ihren Reihen darstellen. Hiervon macht Blaimhofer in *Die Schweden in Bayern* Gebrauch, wenn er den Sohn eines Bürgermeisters der Stadt Landshut in

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 493.

der Mitte des Stückes den Heldentod sterben lässt.<sup>1</sup> Der Tod wichtiger Figuren ist aber nicht notwendig, um das Risiko, dem sich die Bürger durch ihren Widerstand gegen die Belagerer aussetzen, zu veranschaulichen. Einige der alternativen Möglichkeiten hierzu lassen sich in Großmanns *Die Belagerung der Stadt Hanau* beobachten. Gleich zu Beginn des Stückes wird hier von den Bürgern und der Garnison, die die Stadt verteidigen soll, die verzweifelte Lage ausführlich diskutiert: „Neun Monden sinds bereits, daß die Stadt von kaiserlichen Truppen hart belagert wird, von Ost und West, und Süd und Norden enge eingeschlossen, und mit Schanzen ringsumgeben ist, auf denen Galgen aufgerichtet, woran schon mancher Bürger den Tod der Schande fand. [...] Durch langen Widerstand gereizt, wird der siegreiche Krieger, der die Stadt erobert, auch das Geringste schonen? Ihr selbst ein Raub des Todes, Eure Weiber und Töchter ihrer Wollust Opfer!“<sup>2</sup> Mit diesen Worten versucht der Kommandant der in der Stadt stationierten Soldaten die Bürger zur Kapitulation zu bewegen. Auf den folgenden Seiten wird noch mehrfach an die bereits erlittenen Verluste erinnert, während ein Bote des Feindes die Vorhersage des Kommandanten bestätigt und den Bürgern im Falle der Fortdauer des Widerstandes mit der vollständigen Vernichtung droht.<sup>3</sup> Während der Kommandant bereits zuvor deutlich gemacht hat, dass er nicht bereit ist das Leben seiner Soldaten in einem zwecklosen Kampf zu opfern<sup>4</sup>, entscheiden sich die Bürger ihren Grundsätzen treu zu bleiben und lieber als Helden auf dem Schlachtfeld zu sterben, als sich zu ergeben<sup>5</sup>. All dies geschieht im ersten Akt des fünftaktigen Stückes. Zwischen dem ersten und zweiten Akt finden Kampfhandlungen statt und der zweite Akt beginnt mit einem Dialog, in dem die Frauen ihrer Angst Ausdruck verleihen, dass ihre Männer nicht vom Schlachtfeld zurückkehren. Die meisten dieser Sorgen sind unbegründet, jedoch wird berichtet, dass eine der zentralen Figuren, die am Ende des vorhergehenden Aktes besonders für den Widerstand eingetreten ist, tatsächlich in der Schlacht den Tod gefunden habe. Die Mutter des jungen Mannes reagiert auf diese Nachricht mit einem Schrei und fällt kurz darauf in Ohnmacht.<sup>6</sup> Dieser Bericht erweist sich später als falsch, die betreffende Figur befindet sich lediglich in Gefangenschaft, aus der sie schließlich gerettet wird. Dennoch trägt die Nachricht von ihrem scheinbaren Tod dazu bei die Gefahr darzustellen, in die sich die Bürger durch ihre Entscheidung zum Widerstand begeben haben.

---

<sup>1</sup> Blaimhofer: Schweden in Baiern. S. 45-51. Vgl. auch oben, S. 494.

<sup>2</sup> Großmann: *Belagerung der Stadt Hanau*. S. 127/128.

<sup>3</sup> Ebd., S. 129-135.

<sup>4</sup> Ebd., S. 129.

<sup>5</sup> Ebd., S. 138.

<sup>6</sup> Ebd., S. 143.

Berichte von eigenen Verlusten, die Ungewissheit über das Schicksal einzelner Figuren, die Klagen von Angehörigen, die Drohungen der Feinde sowie die Vorhersagen einer unvermeidlich erscheinenden Katastrophe sind die üblichen dramaturgischen Mittel, um dem Publikum deutlich zu machen, wie groß das Risiko ist, das die Bürger eingehen, und wie hoch deshalb ihr Mut einzuschätzen ist. Wie bei typischen Heldenfiguren kann der Ruhm der Stadt zudem damit in Verbindung gebracht werden, welche Verluste dem Feind zugefügt werden. So wird im Stück Großmanns etwa über die Anzahl der Toten auf Seiten der kaiserlichen Belagerer berichtet, die bei Weitem das Maß dessen überschreitet, was angesichts der zahlenmäßigen Unterlegenheit der Bürger zu erwarten wäre.<sup>1</sup> So wird nicht nur der Mut zum Kampf, sondern auch dessen Erfolg zum Lob der Bürger verwendet. Selbst in *Die Schweden in Baiern*, in dem die Bürger letztendlich vor der Übermacht des schwedischen Heeres kapitulieren müssen, werden zwischenzeitlich Erfolge gefeiert, auch wenn sie mit Verlusten verbunden sind.<sup>2</sup>

All diese Methoden der Glorifizierung haben letztendlich gemein, dass sie auf dem Tod aufbauen, allerdings nicht unbedingt auf dem Tod der Bürger. Bei den Toten aus den Reihen der Bürger handelt es sich zudem in der Regel nicht um Hauptfiguren, sondern um anonyme Mengen, deren Tod nur erwähnt wird. Der sterbende Sohn des Bürgermeisters im Stück Blaimhofers ist eine vergleichsweise zentrale Figur, letztlich aber auch nur eine Nebenfigur. In einem Stück wie Collins *Regulus*, in dem die Titelfigur durch ihren Tod die gesamte Stadt rettet, wird hingegen nur diese eine Figur verherrlicht, nicht die Stadt und ihre Bürger. Dies mag ein Grund dafür sein, dass andere Dramatiker lieber auf sterbende Hauptfiguren verzichten, da ansonsten das Opfer des Einzelnen zu sehr in den Vordergrund rücken könnte und die Leistung der Gemeinschaft überdeckt. Mit der Darstellung des Todes von Hauptfiguren als Sieg über ihre Unterdrücker hat also auch die Glorifizierung von Städten und Gemeinschaften wenig zu tun

### 7.5.3. Die Wertlosigkeit des Lebens

Dass die Verknüpfung von Tod und Triumph bei Hauptfiguren der Verherrlichung des Todes selbst dient, unabhängig von irgendwelchen über ihn hinausgehenden Zielen, erscheint ebenfalls eher unwahrscheinlich. Zumindest haben sich im Lauf dieser Arbeit keine deutlichen Hinweise in dieser Richtung ergeben, weder in den dramatischen Texten noch in den oben behandelten theoretischen Ansätzen. Mit Schopenhauer gibt es aber zumindest einen

---

<sup>1</sup> Ebd. S. 167-169.

<sup>2</sup> Blaimhofer: Schweden in Baiern. S. 46.

Theoretiker, der eine solche Ansicht vertritt. Er ist der Meinung, dass uns das Trauerspiel „die schreckliche Seite des Lebens“ vor Augen führen solle. „Bei diesem Anblick fühlen wir uns aufgefordert, unsern Willen vom Leben abzuwenden [...]. Im Augenblick der tragischen Katastrophe wird uns, deutlicher als jemals, die Ueberzeugung, daß das Leben ein schwerer Traum sei, aus dem wir zu erwachen haben.“<sup>1</sup> Im Idealfall beschränkt sich das Drama zur Erreichung dieser Wirkung seiner Ansicht nach nicht auf die Darstellung des Leids, sondern führt den Zuschauern die Resignation, die sie empfinden sollen, an der Hauptfigur selbst vor, um ihnen „die Konklusion, oder die Moral der Fabel, als Umkehrung der Gesinnung des Helden“<sup>2</sup> explizit mitzuliefern. Schopenhauer scheint es jedoch an Beispielen aus der dramaturgischen Praxis zu fehlen. Als einen Idealfall führt er lediglich die italienische Oper *Norma* von Bellini an und selbst hier scheint sich ihm die „Umkehrung des Willens“ mehr in der Musik als im Text auszudrücken.<sup>3</sup>

Tatsächlich lässt sich im untersuchten Zeitraum kaum ein Stück finden, in dem der Anschein erweckt wird, dass das Leben generell nicht lebenswert und der Tod deshalb zu wünschen wäre. So sehr die Figuren auch leiden mögen, so leiden sie doch nur aufgrund spezifischer Umstände. Dass es Stücke gibt, in denen sich die Hauptfigur resigniert vom Leben abwendet, hat sich bereits anhand von Raupachs *Die Erdennacht* gezeigt. Dieses Trauerspiel endet mit den Worten: „O! zürne nicht, erhab'ne Himmelsmacht! / werf' ich ermüdet ab des Lebens Bürde, / um aufzutauchen aus der Erdennacht“, woraufhin der Protagonist sich ersticht.<sup>4</sup> Auch in diesem Fall bleibt aber die Tatsache bestehen, dass für diese Figur ganz besondere Umstände gelten, von denen keine andere Figur des Stückes betroffen ist.<sup>5</sup> Das Stück zeigt nicht „die schreckliche Seite des Lebens“, wie Schopenhauer sich dies wünscht, sondern lediglich eine mögliche, aber sehr seltenen schreckliche Situation. Sollte das Publikum hieraus allgemeine Schlüsse auf den Zustand der Welt und die schlechten Seiten des Lebens ziehen, so lediglich die, dass es diese schlechten Seiten gibt, dass Situationen auftreten können, in denen eine Person sich ihnen nicht entziehen kann, und dass sie dann eventuell in eine Lage gerät, in der der Tod tatsächlich dem Leben vorzuziehen ist. Es dürfte jedoch eher unwahrscheinlich sein, dass die Rezipienten des Stückes sich hiervon betroffen fühlen, denn in einen Gewissenskonflikt wie denjenigen Rinaldos können nur wenige geraten.

---

<sup>1</sup> Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 2. Leipzig 1844. S. 433.

<sup>2</sup> Ebd., S. 435/436.

<sup>3</sup> „[D]ie Umwendung des Willens [wird] durch die plötzlich eintretende Ruhe der Musik bezeichnet“. Ebd., S. 436. Vgl. hierzu auch Kaufmann, Walter: Tragödie und Philosophie. Tübingen 1980. S.322-325.

<sup>4</sup> Raupach: Die Erdennacht. S. 165.

<sup>5</sup> Zur Handlung des Stückes siehe oben, S. 191.

Schopenhauer behauptet allerdings nicht, dass er sich die beschriebene Wirkung von einem einzelnen Stück erhofft. Er mag die Aufgabe, dem Publikum die Wertlosigkeit des eigenen Lebens zu vermitteln, dem tragischen Genre in seiner Gesamtheit zugedacht haben. Es wurde oben bereits in anderem Zusammenhang beobachtet, dass gewisse Wirkungen auf das Publikum nur durch die Masse der Stücke hervorzubringen wären. Dabei ging es jedoch um Wirkungen, die durch Gewöhnung des Publikums erzeugt werden können. In dem vorliegenden Fall hingegen wird durch bloße Gewöhnung nichts erreicht. Die tragischen Stücke können dem Publikum beliebig viele Schicksale vorführen, die demjenigen Rinaldos in *Die Erdenmacht* ähnlich sind, es wird in ihnen doch stets nur Ausnahmefälle sehen, von denen es selbst nicht betroffen ist. Um dieser Deutung entgegenzuwirken, müssten die Stücke eine breite Vielfalt verschiedener tragischer Situationen abdecken, von denen viele nahe am Alltag des Publikums sind, sodass sie in ihrer Gesamtheit den Eindruck erwecken, dass letztlich keiner jener schrecklichen Seite des Lebens entrinnen kann. Die tragische Literatur des untersuchten Zeitraums ist weit davon entfernt einen solchen Weg zu beschreiten. Zwar tauchen in den Stücken einige weit verbreitete Phänomene wie etwa der Liebeskummer auf, von denen sich möglicherweise ein Teil des Publikums betroffen fühlt. Insgesamt hat aber gerade das tragische Genre wenig mit der Lebenswirklichkeit des Volkes zu tun. Dies gilt schon allein deshalb, weil es sich beim Personal dieser Stücke zumeist um Adlige, oft sogar um Vertreter des Hochadels handelt. In den Trauerspielen und Tragödien der Stichprobe handelt es sich bei der sozial am höchsten stehenden Figur, die im Stück auftritt, in rund 62% um einen König oder Fürsten oder eine Figur von vergleichbarem Stand. In rund 20 % der Stücke ist die am höchsten stehende Figur ein Angehöriger des titulierten Adels wie etwa ein Graf oder Baron, in 5% der Fälle ein Angehöriger des nicht titulierten, niederen Adels. In 8% der Stücke handelt es sich um einen Vertreter des höheren Bürgertums wie beispielsweise reiche Kaufleute, Bürgermeister oder Bürgerliche von hohem militärischen Rang und lediglich die übrigen 5% sind gewöhnliche Bürger.<sup>1</sup> Jenen schrecklichen Seiten des Lebens, von denen die Massen tatsächlich betroffen sein können, wie Armut, Hunger und Krankheiten, begegnet man in den Tragödien und Trauerspielen kaum. Aber selbst der Adel dürfte seine gewöhnlichen Probleme in den Stücken nur selten wiederfinden, denn das tragische Genre stellt vor allem außergewöhnliche Einzelschicksale vor.

---

<sup>1</sup> Da der Stand der Figuren in manchen Stücken nicht genau angegeben ist und andere in Kulturen spielen, deren Gesellschaftsordnung von der deutschen Ständegesellschaft sehr verschieden ist, musste in einigen dieser Fälle aus dem Kontext abgeschätzt werden, in welche Kategorie die betreffende Figur einzuordnen ist. Man sollte die angegebenen Zahlen also nur als grobe Annäherung verstehen.



Schon aus diesen Gründen können die Stücke allenfalls bei einer Minderheit der Zuschauer und Leser die von Schopenhauer gewünschte Wirkung hervorrufen. Hinzu kommt, dass die Katastrophe in den meisten Fällen weniger als Resultat der Grundbedingungen des Lebens erscheint, sondern vielmehr von einzelnen Figuren verschuldet wird. Das Publikum dürfte deshalb eher die betreffende Figur moralisch verurteilen, als aufgrund der Resultate ihres Handelns zu einer pessimistischen Sichtweise auf das Leben an sich zu gelangen. Zum Teil wird auch dargelegt, welches Glück den betreffenden Figuren unter günstigeren Umständen hätte zuteilwerden können, um den tragischen Verlust desto größer erscheinen zu lassen. Man denke beispielsweise an den oben bereits zitierten Satz Theodors in *Theodor und Euphrasia*: „Der Tod ist ernst / Und bitter – hört’s aus eines Kriegers Mund – / Ist bitter, wo so süß das Leben wäre.“ Wenngleich der dramaturgische Zweck dieser Aussage lediglich darin liegen mag, die Katastrophe durch die Betonung des Verlusts desto erschütternder wirken zu lassen, so ist doch nicht zu übersehen, dass durch sie zugleich die Möglichkeit des Glücks im Leben betont wird. Theodor stellt damit eben gerade nicht die schrecklichen Seiten des Lebens in den Vordergrund, sondern drückt aus, dass er das Leben für begehrenswert hält und den Tod als einen Verlust empfindet. Selbst in einem Stück wie Raupachs *Die Erdennacht*, in dem die Hauptfigur am Ende den Tod begehrt, findet sich die Möglichkeit eines glücklichen Lebens wieder, nur wird sie hier schon wesentlich früher im Stück zunichte gemacht. Rinaldo ist zu Beginn der Handlung glücklich verlobt und nur die besonderen Umstände machen dieses Glück zunichte. Die tragische Katastrophe muss das Leben also keineswegs schrecklich erscheinen lassen, es ist sogar möglich, dass gerade durch sie der Wert des Lebens deutlich wird, weil er durch den Kontrast stärker hervortritt. Eine adäquate Beschreibung der dramaturgischen Praxis seiner Zeit liefert Schopenhauer mit seiner Vorstellung von tragischen Stücken also nicht.

#### 7.5.4. Die Macht über Leben und Tod und der Mut zu sterben

Es bleiben noch die Möglichkeiten, dass der Triumph im Tod die Figur selbst oder ihre Wertvorstellungen verherrlicht. Dass nicht alle Todesfälle in tragischen Stücken dieselben Wertvorstellungen verherrlichen, hat sich oben bereits gezeigt. Dass die Dramatiker die Todesdarstellungen zur Glorifizierung von Wertvorstellungen oder der sterbenden Figur einsetzen, konnte hingegen beides an den im Laufe dieser Arbeit behandelten Stücken bereits mehrfach beobachtet werden. In beiden Fällen stellt sich die Frage, was gerade die Todesdarstellung geeignet erscheinen lässt, um diesen Zweck zu erreichen, und worauf ihre glorifizierende Wirkung im Kern basiert.

Die eine Art und Weise, eine Figur mithilfe des Todes zu glorifizieren, ist, sie die Macht über Leben und Tod ausüben zu lassen. Vor allem in Bezug auf den Kriegshelden wurde festgestellt, dass diese Macht Bewunderung hervorrufen kann.<sup>1</sup> Diese Bewunderung mag sich aber zum Teil aus dem Umstand herleiten, dass sich der Kriegsheld, um diese Macht auszuüben, selbst auf dem Schlachtfeld der Gefahr des Todes aussetzen muss. Figuren, die lediglich den Tod anderer verursachen, ohne mit dem Mut zu sterben ausgestattet zu sein, wird keine derartige Bewunderung zuteil. Wie schon an den Sterbemonologen der typischen Schurken zu sehen war, wirken sie spätestens im Moment des Todes schwach und verängstigt. Solange sie ihre Macht noch haben, mögen auch sie aller negativen moralischen Wertungen zum Trotz bis zu einem gewissen Grad respekteinflößend erscheinen, allerdings zeigt sich der Mangel an Mut bei manchen von ihnen auch schon daran, wie sie die Macht über Leben und Tod ausüben. Der Tyrann Timophanes im *Timoleon* des Grafen Friedrich Leopold zu Stolberg lässt beispielsweise den gesamten Chor der Jünglinge festnehmen, weil dieser es gewagt hat ihn zu kritisieren. Er gibt jedoch an, vorerst kein Todesurteil über die Jünglinge sprechen zu wollen, obwohl sie ein solches seiner Ansicht nach verdient hätten: „Ihr Bürger, seht der Frevler frechen Trotz, / Ihr Gäste, seht ihn; schnellen Tod verdient / Die That; doch soll kein Blut das heil’ge Fest / Beflecken; selbst der Uebertreter Blut, / Die dieses Fest entweihten, soll noch nicht / Vergossen werden.“<sup>2</sup> Wenig später tritt jedoch der Vater eines der Festgenommenen auf und konfrontiert Timophanes mit der Wahrheit: „Als rasselnd nun des hohen Thurmes Tür / Geöffnet ward, da schlüpft ich ungesehn / Hinein, und hörte schauernd den Befehl, / Den deiner Wache Führer in dem Thurm / Den Hütern gab, in stiller, finst’rer Nacht / Die Jünglinge zu morden mit dem Strang.“<sup>3</sup> Timophanes schreckt also davor zurück seine Macht über Leben und Tod öffentlich auszuüben, die Morde sollen heimlich im Verborgenen geschehen. Selbst auf die Vorwürfe des Mannes reagiert er noch mit Leugnung: „Er ist von Sinnen, führet ihn hinweg!“<sup>4</sup> Kurze Zeit später wird Timophanes ermordet, unter anderem deshalb, um jene gefangenen Jünglinge zu retten. Dass die heimliche Ausübung der Macht über Leben und Tod in der Regel negativ beurteilt wird, zeigt sich auch an Mengershausens in dieser Arbeit bereits mehrfach behandeltem Trauerspiel *Hofkabale*, in dem der Fürst sich eines Handlangers bedient, um sich seines Bruders zu entledigen, und sich anschließend von einer anderen Figur eine ausführliche Anklagerede anhören muss und von

---

<sup>1</sup> Vgl. oben, S. 398.

<sup>2</sup> Stolberg: *Timoleon*. S. 31/32.

<sup>3</sup> Ebd., S. 38.

<sup>4</sup> Ebd.

einer wütenden Volksmenge bedroht wird.<sup>1</sup> Für nahezu alle anderen Fälle, in denen heimlich getötet wird, ist dies mit einer ähnlich starken negativen Wertung verbunden.

Dies bedeutet umgekehrt nicht, dass die öffentliche Machtausübung stets positiv beurteilt würde. Holteis Don Juan, der seinen Gegner öffentlich hinrichten lässt, sieht sich im Anschluss daran ebenso einer wütenden Volksmenge ausgesetzt, die seinen Tod will, wie der Fürst im Stück Mengershausens. Der Fürst reagiert panisch, als sich das Volk außerhalb der Szene auf dem Schlossplatz versammelt. Er bittet einen Mönch ihn in einem Kloster zu verstecken und als dieser ablehnt, lähmt die Angst den Fürsten so sehr, dass er sich schlicht in ein Sofa fallen lässt und nichts tut. Kurz darauf fällt der Vorhang, sodass man nicht weiß, wie der Konflikt für ihn endet. Don Juan hingegen tritt aus seinem Palast heraus, als er den Aufruhr bemerkt, und fragt das Volk, was es von ihm will. Als es sein Leben fordert, antwortet er: „Nehmt es, denn genossen hab’ ich’s, / Und wenn Ihr’s in der Blüthe brechen wollt, / Erspart Ihr ihm den Gram des welken Alters; / Da, seht die Brust! Ich biete sie Euch dar, / Und ruhig harrt sie Eurer Schwerdter Spitzen, / So ruhig, wie der Küsse Eurer Töchter.“<sup>2</sup> Er wiederholt seine Aufforderung im Folgenden noch mehrmals, aber niemand kommt ihr nach. Stattdessen wenden sich die Aufständischen nach einiger Zeit gegen ihre Anführer und erstechen einen von ihnen.<sup>3</sup> Einem anderen stellt Don Juan sich selbst im Zweikampf und tötet ihn, womit er ein weiteres Mal seine Macht über Leben und Tod, aber auch seinen Mut zu sterben demonstriert. Letztendlich ist es vor allem dieser Mut, durch den er sich von einer Figur wie dem Fürsten aus *Hofkabale* unterscheidet und zu einer Figur wird, die all ihrer negativen Eigenschaften zum Trotz auch bewundernswert wirken kann. Die offene Machtausübung allein sichert Don Juan noch nicht den Respekt des Volkes.

Den Mut zu sterben zeigen auch die positiv dargestellten Hauptfiguren in ihren Todesszenen. Die Ausübung einer Macht über Leben und Tod ist bei ihnen hingegen seltener zu finden. Bei genauerer Betrachtung ist allerdings zu erkennen, dass auch einige der Figuren, die keine Kriegshelden sind, in gewisser Weise eine solche Macht ausübt. Wir haben bereits gesehen, wie Heydens Conradin noch kurz vor seiner Hinrichtung einen blutigen Aufstand verhindert. Zugleich stiftet er aber auch eine adlige Figur zur späteren Rache an Karl von Anjou an, deren Ausführung jedoch nicht mehr im Stück behandelt wird. Das Schicksal von Gotters Mariane löst ebenfalls Aufruhr im Volk aus, ihr Vater muss am Ende des Stückes befürchten von der Menschenmenge gelyncht zu werden. Ähnliches gilt für den Fürsten in *Hofkabale*. In Wachters *Brunhild* begeht Klothar Selbstmord, nachdem er erfährt, dass die auf seinen Befehl

---

<sup>1</sup> Vgl. oben, S. 216.

<sup>2</sup> Holtei: Don Juan. S. 231.

<sup>3</sup> Ebd., S. 235.

hingerichtete Titelfigur unschuldig war. Bei den drei letztgenannten Fällen handelt es sich um keine bewusste und willentliche Machtausübung der sterbenden Hauptfiguren, sondern um nicht intendierte Folgen der Geschehnisse. Dennoch zeigt sich daran, wie groß der Einfluss ist, den das Schicksal dieser Figuren auf das ihrer Gegner hat. Sie können ihre Gegner mit in den Tod reißen, ohne dies beabsichtigt zu haben. Es wurde bereits zuvor in der Arbeit festgestellt, dass Antagonisten in der Regel nicht vom Tod des Protagonisten profitieren können und am Ende sogar oft feststellen müssen, dass sie durch ihn mehr verloren als gewonnen haben. Bisher wurde dieser Umstand jedoch vor allem unter dem Aspekt der Bestrafung des Antagonisten betrachtet, dem seine moralisch verwerflichen Taten keinen Gewinn bringen sollen. Zugleich bedeuten die negativen Folgen für den Antagonisten aber auch, dass der Protagonist in gewisser Weise Macht über ihn hat. Der Protagonist kann nicht einfach aus dem Weg geräumt werden, ohne dass dies negative Auswirkungen hat. Umgekehrt gilt dies nicht. Hierfür gab es im Verlauf dieser Arbeit bereits eine ganze Reihe von Beispielen, etwa Kotzebues *Rudolph von Habsburg und König Ottokar von Böhmen*, Birch-Pfeiffers *Pfeffer-Rösel* oder Babos *Dagobert der Franken König*. Stirbt der Protagonist, scheint es hingegen für die Antagonisten oftmals eine Überraschung zu sein feststellen zu müssen, dass ihre eigene Macht nicht so weit reicht, wie sie zuvor angenommen haben, während die Protagonisten deutlich mehr Macht über sie ausüben, als sie ihnen zugetraut hätten. Noch dazu ist festzustellen, dass in mehreren der genannten Fällen die Macht des Protagonisten über den Antagonisten nicht nur öffentlich auftritt, sondern sogar durch die Öffentlichkeit ausgeübt wird, nämlich durch die Volksmengen wie in *Mariane*, *Hofkabale* und *Conradin*. Es ist eine öffentliche Demütigung, die der Antagonist erfährt. In diesem Umstand mag zumindest ein Teil des Triumphs, den der Protagonist mit seinem Tod erringt, begründet sein.

Es gibt jedoch Stücke, in denen keine solchen Auswirkungen festzustellen sind oder in denen es noch nicht einmal einen klaren Antagonisten gibt. Die Demütigung des Feindes ist also keine Norm bei der Darstellung des Todes von Protagonisten, der Mut zu sterben hingegen schon. Am deutlichsten tritt dieser Mut zutage, wenn die betreffende Figur aus bestimmten Gründen, beispielsweise im Kampf für bestimmte Ideale, freiwillig ihr Leben opfert, da in solchen Fällen im Dialogtext explizit ausgesprochen wird, dass und wofür die Figur zu sterben bereit ist. Dies bedeutet aber nicht, dass der Mut zu sterben ein solches freiwilliges Opfer voraussetzt. Bayard wird überraschend von einem Büchschuss getroffen, er opfert sich nicht absichtlich, und doch lassen sein Verhalten, die Risiken, die er im Laufe des

Stückes eingeht, und die Aussagen in seinem Sterbemonolog keinen Zweifel daran, dass er dazu bereit ist sein Leben für seinen König und sein Vaterland zu opfern.

Auch scheint der Mut zu sterben nicht erst dann positiv bewertet zu werden, wenn er mit positiv bewerteten Idealen und Wertvorstellungen verknüpft ist. Diese mögen die positive Wertung verstärken, aber auch unabhängig davon flößt der Mut zu sterben anderen Figuren Respekt ein. Dies zeigt sich an dem eben erwähnten Beispiel Don Juans. Das Volk, das ihn kurz zuvor noch vom Thron stoßen und lynchen will, erstarrt in Ehrfurcht, als er sich ihm mutig entgegenstellt und es sogar dazu auffordert ihn zu töten, bis es sich schließlich gegen seine eigenen Anführer wendet. Die Werte, die Don Juan vertritt, sind hingegen zweifelhaft. Er gibt ganz offen zu zügellos hedonistisch zu handeln und beansprucht gar nicht, dass sein Verhalten moralisch gerechtfertigt ist. Der Respekt, der ihm für seinen Mut zuteilwird, wird von seinem Mangel an moralischen Grundsätzen nicht beeinträchtigt. Der Mut zu sterben scheint also unabhängig von der moralischen Bewertung des übrigen Charakters und Verhaltens einer Figur als Tugend betrachtet zu werden. Wenngleich dieser Umstand nicht in jedem Stück so auffällig hervortreten mag, so ist doch die Tatsache bezeichnend, dass nahezu alle positiv dargestellten sterbenden Hauptfiguren diesen Mut besitzen.

Bei Selbstmördern allerdings ist, obwohl ihnen der Mut zu sterben nicht abgesprochen werden kann, die Bewertung dieses Mutes zweifelhaft. In Bretzners *Der Geisterbeschwörer* wird Selbstmord sogar als Ausdruck von Feigheit bezeichnet.<sup>1</sup> Bretzner wendet sich mit seiner Bewertung des Selbstmords allerdings entschieden gegen etablierte literarische Konventionen, wie oben bereits anhand seines Stückes *Karl und Sophie* beobachtet wurde.<sup>2</sup> Dass er es als notwendig betrachtet die angebliche Feigheit einer solchen Tat so sehr zu betonen, kann man auch als Anzeichen dafür ansehen, dass er in der zeitgenössischen Literatur gerade die gegenteilige Ansicht ausgedrückt sieht. Einige der Fälle, in denen Schurkenfiguren Selbstmord begehen, scheinen diese Einschätzung des Selbstmords im Stück Bretzners jedoch zu bestätigen. Das Motiv dieser Figuren ist zumeist, sich durch den Tod der drohenden Gefangennahme und damit einem vermeintlich schlimmeren Schicksal zu entziehen. Dies gilt beispielsweise für Franz Moor in *Die Räuber*, für die Titelfigur in Auffenbergs *König Erich* sowie für die Antagonisten in Wehrmanns *Das Turnier zu Hoheneck* und Franz Carl Weidmanns *Die Geächteten*, um nur einige der Fälle zu nennen, die im Verlauf dieser Arbeit bereits erwähnt wurden. Solche Figuren suchen den Tod aus egoistischen Motiven. Dieser

---

<sup>1</sup> Bretzner: *Geisterbeschwörer*. S. 188: „Ein Selbstmörder ist ein Feiger, der zu schwach ist Leiden zu ertragen, dessen Seele zu klein ist Unglück zu dulden; ein Verbrecher, der dem Ewigen in die Arme greift, sein letztes Gebet mit Blut bezeichnet, und sich selbst um seine ewigen Hoffnungen betrügt.“

<sup>2</sup> Vgl. oben, S. 479.

Umstand allein reicht aber noch nicht aus, um eine positive Bewertung auszuschließen. Auch Liebende, die auf eine Vereinigung im Jenseits hoffen, begehen Selbstmord aus einem egoistischen Motiv. Sie mögen dafür vielleicht nicht bewundert werden, aber die Stärke ihrer Liebe und die Konsequenz, mit der sie für diese Liebe handeln, werden im Allgemeinen doch mit einem gewissen Respekt behandelt. Cato entzieht sich in Lameys *Cato's Tod* wie so viele Schurkenfiguren durch Selbstmord einer möglichen Gefangennahme und der daraus resultierenden Schande, dasselbe gilt für Saphonisba in Hausdings *Masinissa*. Auch Märtyrern kann man egoistische Motive unterstellen, wenn sie darauf hoffen durch den Tod für ihren Glauben Eingang ins Himmelreich zu erhalten. Ob der Sterbende altruistische oder egoistische Gründe dafür hat sich das Leben zu nehmen, ist für sich genommen noch nicht entscheidend für die Beurteilung seines Todes.

Der Unterschied liegt nicht im Egoismus, sondern in der Angst bzw. im Wahnsinn der betreffenden Figuren. Panische Todesangst ist dabei auch unter negativ dargestellten Selbstmördern selten. Unter den vier oben genannten negativ beurteilten Figuren ist Franz Moor die einzige, die Todesangst zeigt, und selbst in diesem Fall findet sich die Angst nicht in den letzten Worten der Figur ausgedrückt, sondern schon deutlich zuvor. Im Tod ist Franz Moor nicht mehr ängstlich, er ist wahnsinnig, wie eine Regieanweisung festhält. Auch König Erich ist wahnsinnig, als er sich vom Turm seiner Burg stürzt. Die Szenenbeschreibung zu Beginn seiner Todesszene stellt dies ausdrücklich fest<sup>1</sup>, sein Geisteszustand ist aber auch an seinen Äußerungen leicht zu erkennen. Den Wahnsinn kann man in diesen Fällen als dramaturgisches Mittel werten, mögliche Anerkennung für den Mut der betreffenden Figuren abzuwenden. Natürlich sind Franz Moor und König Erich, wenn man das jeweilige Stück in seiner Gesamtheit betrachtet, ohnehin keine bewundernswerten Figuren, aber in ihren letzten Augenblicken könnten sie doch eine Würde ähnlich derjenigen Catos zeigen und sich so zumindest ein wenig Respekt erwerben. Durch ihren Wahnsinn wird dies jedoch verhindert. Dabei ist Wahnsinn in den untersuchten Dramen keineswegs generell ein Grund Figuren abzuwerten, auch positiv bewertete Figuren können ihm nach gewissen Ereignissen<sup>2</sup> oder als Folge einer Vergiftung<sup>3</sup> verfallen. Auch Franz Moor und König Erich werden nicht wegen ihres Geisteszustandes verurteilt, aber aufgrund ihres Wahnsinns kann ihnen der Selbstmord

---

<sup>1</sup> Auffenberg: König Erich. 1844. S. 347.

<sup>2</sup> Die Titelfigur in *Carmelia Ronardo* von Johann Georg Schwarz wird beispielsweise nach ihrer Vergewaltigung wahnsinnig und begeht schließlich Selbstmord, der Vater in Spachs *Verbrechen aus Vaterliebe* wird wahnsinnig, nachdem sein Sohn anscheinend seinen Bruder erschossen hat. Er stirbt später vermutlich aus psychischen Gründen. Weitere Fälle von Wahnsinn wurden oben auch bei Frauen beobachtet, deren Geliebter verstorben ist. Siehe oben, S. 198.

<sup>3</sup> Dies ist der Fall bei Bearbeitungen des Masaniello-Stoffes wie etwa Albrechts *Masaniello von Neapel* oder Blombergs *Thomas Aniello*.

nicht als ein Akt des Stolzes und der Selbstbestimmung angerechnet werden. Der Wahnsinn wird zwar selbst nicht negativ besetzt, verhindert aber eine positive Beurteilung der Tat.

Bei Dietrich in *Die Geächteten* sowie Uffo in *Das Turnier zu Hoheneck* gibt es vor dem Selbstmord keine solchen Hinweise auf einen zerrütteten Geisteszustand. Ihr Tod wird vergleichsweise kurz und nachlässig behandelt, über einen ausführlichen Sterbemonolog verfügen beide nicht. Nachdem Uffo am Fenster seiner Burg erschienen ist, bekommt er lediglich Zeit für zwei Verse, bevor er sich in die Tiefe stürzt: „Weh mir, sie kommen, so ist denn keine / Rettung? – Herr, nimm mich gnädig auf!“<sup>1</sup> Dietrich spricht ebenfalls nur zwei Verse, bevor er vor seinen plötzlich übermächtig gewordenen Feinden aus der Szene flieht: „Stürzt ein, ihr Berge! Abgrund, nimm mich auf, / Und jauchze dem willkomm’nen Gast entgegen.“<sup>2</sup> Den Selbstmord begeht er kurze Zeit später außerhalb der Bühne, man erfährt hiervon nur durch einen Botenbericht. Was diese Figuren von einer Figur wie Cato unterscheidet, ist zunächst einmal ihre Angst, zwar nicht die Angst vor dem Tod, aber die Angst vor ihren Feinden. Der Selbstmord ist bei Cato eine wohlüberlegte Entscheidung, die seinem Stolz dient. Er will sich nicht zum Sklaven eines Tyrannen machen. Bei Dietrich und Uffo erscheint er als Panikreaktion in einer Situation, mit der die Figuren schlicht überfordert sind. Dies mag ihren Zustand in die Nähe des Wahnsinns rücken, allerdings scheinen sich beide zumindest bewusst zu sein, was sie tun. Angst zu zeigen ist aber auch dann, wenn diese nicht zu irrationalem Verhalten führt, ausreichend, um Bewunderung für die betreffende Figur und ihre Taten zu verhindern. Zu diesem Schluss kommt man jedenfalls, wenn man die Todesdarstellungen positiv und negativ bewerteter Figuren im untersuchten Textkorpus in ihrer Gesamtheit betrachtet. Fast ausschließlich Figuren von schlechtem oder zumindest schwachem Charakter zeigen in ihren letzten Momenten Angst, sofern man von der Angst um andere Menschen absieht. Unter gewissen Umständen mögen Angst sowie die in Angst begangenen Handlungen verzeihlich erscheinen, aber Gegenstand von Bewunderung oder Respekt sind sie in den untersuchten Stücken niemals. Auch wenn sie nur kurz angedeutet wird, verhindert die Angst eine positive Bewertung des Selbstmords.

In solchen Fällen kann der Selbstmord also kein Gegenstand der Bewunderung sein, weil er nicht Ausdruck des Mutes zu sterben, sondern das Resultat von Panik und Wahnsinn ist. Diese Fälle stellen deshalb keine Gegenbeispiele zu der These dar, dass der Mut zu sterben stets Bewunderung oder zumindest Respekt auslöst. Allerdings finden sich umgekehrt auch kaum Beispiele, in denen der Mut zum Selbstmord explizit bewundert würde. Ein Beispiel,

---

<sup>1</sup> Wehrmann: *Turnier zu Hoheneck*. S. 121.

<sup>2</sup> Weidmann: *Die Geächteten*. S. 100.

das zumindest Anzeichen hierfür zeigt, ist das Trauerspiel *Alexander und Darius* von Friedrich von Uechtritz. Am Ende des Stückes will Alexander die beiden Mörder seines Widersachers Darius kreuzigen lassen. Der eine von beiden fleht ihn um Gnade an und wird daraufhin sofort zur Kreuzigung geführt, der andere hingegen reagiert mit Trotz: „Dir nicht, Räuber, / Hab ich von meinen Thaten Rechenschaft / Zu geben [...] Tödtet mich!“<sup>1</sup> Er wird daraufhin von Alexander begnadigt: „Wie dürft’ ich / So stolzen Mann zum Kreuzestode senden?“<sup>2</sup> Der Begnadigte fordert nun auch seine Besitztümer zurück, hat es dabei aber nur auf eine kleine Flasche mit Gift abgesehen, die er sofort austrinkt, sobald sie ihm ausgehändigt wird. „Wie deinen Richterspruch / Veracht’ ich deine Gnade! – Wohl! es wirkt!“, sagt er noch, bevor er zusammenbricht, woraufhin Alexander bekennt: „Zum erstenmale fühl’ ich mich besiegt!“<sup>3</sup> In diesen Worten wird die Bewunderung Alexanders für seinen Gefangenen deutlich, ungeachtet der Tatsache, dass er ihm den Mord an Darius als schweres Verbrechen anrechnet. Es wäre falsch diese Bewunderung einzig auf seinen Mut zu sterben zu beziehen, schließlich nennt Alexander explizit den Stolz des Angeklagten als Grund für die Begnadigung. Aber erst die Bereitschaft hierfür sein Leben zu opfern beweist, wie groß der Stolz der betreffenden Figur tatsächlich ist. Selbst wenn ihr Mut für sich genommen gar nicht als Grund der Bewunderung aufgefasst würde, wäre er doch notwendig als Maßstab für diejenige Eigenschaft, die Bewunderung verdient.

Der Todesmut einer Figur erfüllt häufiger die Funktion, als Maßstab für die Stärke ihrer Überzeugungen und Gefühle zu dienen. Wenn ein Märtyrer sich für seine Religion ermorden lässt oder ein unglücklich Verliebter Selbstmord begeht, so ist der Glaube beziehungsweise die Liebe stärker als der Wunsch zu leben. Man mag sich in solchen Fällen zum Teil fragen, ob es noch treffend ist hierbei von Mut oder Opferbereitschaft zu sprechen. Dem unglücklich Verliebten mag das Leben so wertlos erscheinen, dass er im Tod keinen Verlust mehr erkennen kann, was auch immer ihn im Jenseits erwarten mag. Aber selbst dann ist der Selbstmord noch immer ein Beweis für die Stärke der Gefühle, da es erst diese Gefühle sind, die den Betreffenden den Wert seines Lebens geringerschätzen lassen.

## **7.6. Die Überwindung des Todes**

### **7.6.1. Der Wert des Lebens**

Der Mut zu sterben kann nur dann als Gradmesser für die Stärke von Gefühlen und Überzeugungen dienen, wenn man einen Lebenswillen voraussetzt, der zunächst überwunden

---

<sup>1</sup> Uechtritz: *Alexander und Darius*. S. 130.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd., S. 132.



werden muss. Dieser Lebenswille wird für gewöhnlich nicht explizit in den Dialogen formuliert, es muss also entweder aus bestimmten Anzeichen auf ihn geschlossen oder er muss als Prämisse angenommen werden. Wie oben in der Auseinandersetzung mit den Ansichten Schopenhauers bereits festgestellt wurde, ist in der Regel erkennbar, dass die betreffenden Figuren das Leben nicht prinzipiell für wertlos halten. Selbst wenn die Figuren innerhalb der Handlung einen Wechsel vom Glück zum Unglück durchmachen, zeigt sich hieran noch die prinzipielle Möglichkeit von Glück. Dass dem Leben der Wert nicht kategorisch abgesprochen wird, bedeutet aber noch nicht, dass ihm umgekehrt kategorisch ein solcher zugesprochen wird. Angesichts der hohen Bereitschaft in den Tod zu gehen, die die betreffenden Figuren am Ende tragischer Stücke zeigen, erscheint es gewagt einen solchen Lebenswillen generell vorauszusetzen. Die tragischen Stücke handeln jedoch nicht von lebensmüden Figuren, die sich lieber für den Tod entscheiden, sobald sie mit Problemen zu kämpfen oder Leiden hinzunehmen haben. Sie handeln vielmehr von Figuren, die ihre Ziele konsequent verfolgen und deren Tod entweder eine Folge des Scheiterns an diesen Zielen ist oder aber ein Weg, diese Ziele zu erreichen. Sie sind nicht lebensmüde, sondern vielmehr willensstark in einem Ausmaß, das selbst ihren Überlebensinstinkt übertrifft.

Der Unterschied zwischen beidem ist anhand der Dialogtexte der betreffenden Figur allerdings schwer zu erweisen. Es ist lediglich zu beobachten, dass eine Geringschätzung des Lebens bzw. eine hohe Wertschätzung für den Tod nicht für sich steht, sondern stets in Relation zu den Zielen oder Überzeugungen der Figur dargestellt wird. Wenn der sterbende Bayard vom „süssen Tod“ spricht und davon, dass er „froh und fröhlich“ stirbt, so liefert er dabei auch die Begründung, dass er seinen Tod in der Ausübung seiner Pflichten gegenüber Gott, König und Vaterland gefunden hat.<sup>1</sup> So wie dieser Kriegsheld sein Leben seiner Ansicht nach seinem König schuldet, so schuldet Frau von Pirewiz ihr Leben ihrer Ansicht nach der Liebe zu ihrem scheinbar verstorbenen Ehemann: „War ich von Ewigkeit für dich bestimmt, so reiß mich zu dir, auf daß sich unsre Seelen, dort, vor dem Stuhle des Schöpfers wieder vereinigen. [...] Ich muß – zu meinen Geliebten? (lächelnd) Nicht wahr, mein Vater, ich muß zu ihn?“<sup>2</sup> Ein prinzipieller Lebenswille ist hier ebenso wenig zu erkennen wie eine prinzipielle Lebensmüdigkeit, der Wille zu leben oder zu sterben scheint einzig von den jeweiligen Zielen und Umständen abzuhängen.

Ob die Figur selbst den Wert ihres Lebens anerkennt, ist aber nicht unbedingt ausschlaggebend. Aus ihrer Perspektive mag das Leben angesichts jener anderen, von ihr so

---

<sup>1</sup> Kotzebue: Bayard. S. 271/272

<sup>2</sup> Erdmann: Der Mißverstand. S. 113.

viel höher geschätzten Ziele geringgeschätzt werden. Dies erklärt die Unbekümmertheit, mit der solche Figuren ihr Leben zu geben bereit sind. Wie oben bereits im Zusammenhang mit der emotionalen Wirkung von Todesszenen festgestellt wurde, ist es jedoch ein Fehler die Deutung des Todes allzu sehr auf die Ansichten und das Verhalten der sterbenden Figur zu stützen. So positiv die sterbende Hauptfigur auch geschildert werden mag, sind es letzten Endes doch oft die Reaktionen weniger bedeutender Nebenfiguren, eventuell sogar anonymen Menschenmengen, die dem Publikum zeigen, was es von den Geschehnissen auf der Bühne zu halten hat.<sup>1</sup> Zur Beantwortung der Frage, welcher Eindruck vom Wert des Lebens im Allgemeinen oder auch dem Wert des Lebens einer bestimmten Figur in einem Stück vermittelt wird, darf man sich also nicht allein auf die Aussagen sterbender Hauptfiguren stützen, sondern muss die Reaktionen des Umfelds, verbale ebenso wie nonverbale, miteinbeziehen.

Selbst wenn der Wert des Lebens nicht ausdrücklich thematisiert wird, sind die Gesten des Respekts gegenüber dem Toten bzw. Sterbenden und die Totenklagen, die Bestandteil der meisten Sterbeszenen sind, ein deutliches Zeichen für die Wertschätzung, die das Leben der Figur von ihrem Umfeld erfährt. Die Klagen der Angehörigen sowie anderer Figuren, die von dem Sterbenden profitiert haben, mögen zum Teil dem eigenen Verlust gelten, aber dies trifft bei Weitem nicht auf alle zu und selbst solche Figuren, die zunächst an sich selbst denken, können noch den Verlust des Lebens der betreffenden Figur für sich genommen bedauern. Der Verwandte, der in *Hofkabale* den Tod Ferdinands und seiner Geliebten beklagt, gedenkt zwar kurz des eigenen Verlusts, indem er fragt: „So mußte ich auch diesen Jammer erleben, die letzte Stütze meines Alters mir entrissen zu sehen?“<sup>2</sup> Danach wendet er sich aber dem Schicksal der beiden Toten zu. „Gott, so musste dann ein Meuchelmord die unverschuldete Bahn des Elends eines edlen Prinzen beschliessen?“, sagt er über den Tod Ferdinands und über den Tod seiner Geliebten fügt er kurz darauf hinzu: „Gott! Auch sie ist dahin, das unschuldige Opfer der Liebe? O schrecklich! Schlag auf Schlag!“<sup>3</sup>

Zudem werden in den Todesszenen oft Reaktionen von Figuren gezeigt, die in keinem persönlichen Verhältnis zum Sterbenden stehen und deren Urteil deshalb weitgehend neutral erscheint. Dies gilt beispielsweise für viele der anonymen Menschenmengen, die Trauer oder auch Schrecken über den Tod einer Figur zeigen, sowie für manche der Figuren, die die Anklage der für den Todesfall verantwortlichen Figuren übernehmen. Ein neutraler Ankläger ist etwa der Podesta in Friedrich Halms *Imelda Lambertazzi*, einem Stück, dessen Handlung

---

<sup>1</sup> Vgl. oben, u.a. S. 304.

<sup>2</sup> Mengershausen: *Hofkabale* S. 91.

<sup>3</sup> Ebd., S. 90/91.

stark an Shakespeares *Romeo und Julia* erinnert. Nachdem er die Leichen des jungen Liebespaares gesehen hat, sagt er zu den Patriarchen der beiden verfeindeten Familien: „Euch, Euch klagt an, denn ihr habt sie erschlagen! / [...] Soll keine Frucht aus ihrem Opfer sprossen?“<sup>1</sup> Der Podesta versucht die Todesfälle dazu zu benutzen eine Versöhnung der Familien zu bewirken. Seine Argumentation beruht dabei darauf, dass ihr Tod ein Opfer darstellt und somit einen Verlust bedeutet, an dem die Väter die Schuld tragen. In den letzten Worten der Liebenden einige Seiten zuvor findet sich diese Sichtweise nicht wieder. Der durch einen Feind vergiftete Fazio protestiert zwar kurz, als Imelda sich seinetwegen ebenfalls vergiften will, doch diese scheint in ihrem eigenen Tod keinerlei Verlust zu erkennen und so ändert auch Fazio seine Meinung schnell: „Ja! Stirb mit mir! / Was solltest du auch hier? Der Liebe Blüthen / Gedeihen nicht auf dieser Erde Grund; / D’rum will der Herr zum Himmel sie entrücken [...]“<sup>2</sup> Kurz darauf stirbt er und Imelda folgt ihm mit den Worten: „Flieh’ denn, Leben! / Die Liebe ruft und Liebe zögert nicht!“<sup>3</sup> Angesichts der Liebe, die ihrer Meinung nach im Jenseits wartet, scheint beiden Figuren das eigene Leben wenig wert zu sein. Am Ende des Stückes stehen aber nicht diese Worte, es ist die Rede des Podesta, die das Fazit aus der Handlung zieht und dem Trauerspiel seine abschließende Deutung verleiht.

Die sterbenden Figuren haben nicht immer die Deutungshoheit über ihren Tod, manchmal wird anderen Figuren, die die Ereignisse aus größerer emotionaler Distanz betrachten können, die größere Autorität zugestanden. Es ist dabei zu beobachten, dass solche Figuren den Wert des Lebens des Sterbenden oder Toten tendenziell höher einschätzen als dieser selbst. Dies geschieht nicht unbedingt explizit, aber die Reaktionen lassen dennoch kaum einen Zweifel daran, dass sie den Tod der betreffenden Figur für einen Verlust halten, und zwar nicht nur für die Hinterbliebenen und diejenigen, die von dieser Figur profitiert haben, sondern auch für den Verstorbenen selbst. Der Podesta spricht von „ihrem Opfer“. Die Toten erleiden also den Verlust, nicht etwa die Hinterbliebenen.

#### 7.6.2. Die Motive des Sterbenden

Eine grundlegende Gemeinsamkeit zwischen allen positiv bewerteten Sterbenden scheint darin zu bestehen, dass sie alle über Ziele oder Ideale verfügen, deren Wert sie höher einschätzen als den ihres eigenen Lebens. Bei den zuvor behandelten negativ dargestellten Selbstmördern ist dies nicht der Fall, sie bringen sich aus Angst oder Wahnsinn um. Im

---

<sup>1</sup> Halm: Imelda Lambertazzi. S. 127/128.

<sup>2</sup> Ebd., S. 123/124.

<sup>3</sup> Ebd., S. 124.

Verlauf der Handlung haben sie es auf Reichtum und Macht abgesehen, also auf diesseitige Ziele, deren Erreichen mit ihrem Tod unvereinbar ist. Dies ist bei den positiv bewerteten Figuren anders. Zum Teil liegen deren Ziele im Jenseits, etwa wenn sie darauf hoffen Eingang ins Himmelreich zu finden, wenn sie daran glauben nach dem Tod mit dem oder der Geliebten vereint zu werden oder auch wenn eine Figur wie Götz von Berlichingen sich nach einer Freiheit sehnt, die nur noch im Tod möglich erscheint. Andere haben diesseitige Ziele, etwa die Rettung des Vaterlandes, die aber nicht prinzipiell erfordern, dass die betreffende Figur selbst am Leben bleibt. Nicht all diese Figuren schaffen es diese Ziele in ihrem Leben oder durch ihren Tod tatsächlich zu erreichen, dafür sind sie manchmal schlicht zu groß, aber sie können doch mit der Befriedigung sterben, ihren Teil beigetragen zu haben.

Die Handlungsmotive der sterbenden Figuren scheinen also einigen Einfluss darauf zu haben, wie sie in ihrem Tod beurteilt werden. Entscheidend scheint dabei aber nicht so sehr zu sein, welches Motiv konkret das Handeln der Figur bestimmt, sondern eher, dass sie über ein Motiv verfügt, das ihr wichtiger ist als das eigene Leben, und zwar im Moment ihres Todes. Selbst Goethes Clavigo denkt, nachdem er am Ende des Stückes im Kampf tödlich verwundet wurde, nur noch daran Vergebung zu erhalten und mit der toten Marie vereint zu werden. Dabei hat er sein Handeln zuvor über weite Strecken des Stückes eher an der ökonomischen Nützlichkeit ausgerichtet und dadurch die Schuld am Tod Maries auf sich geladen. Sein Verhalten im Angesicht des Todes führt jedoch dazu, dass er sich selbst mit Maries Hinterbliebenen noch versöhnen kann, so positiv ist dessen Wirkung.<sup>1</sup> Bis zur Bewunderung scheinen sich die Gefühle der Hinterbliebenen für ihn zwar nicht zu wandeln, aber ihr Verhalten dem Sterbenden gegenüber und der Umstand, dass sie ihm vergeben, zeugen doch von einem gewissen Respekt, der zuvor nicht vorhanden war.

Ein noch viel größerer Umschwung vollzieht sich mit dem sterbenden Pizarro im Stück Paul Weidmanns. Die tyrannische Figur, die zuvor nicht vor dem Völkermord zurückschreckte, wandelt sich in ihren letzten Momenten völlig. Pizarro fühlt die Last seiner Sünden, bittet die ihn Umgebenden um Vergebung, verabschiedet sich von ihnen mit gutgemeinten Ratschlägen und den besten Wünschen für die Zukunft und konzentriert sich schließlich ganz auf seine Hoffnung auf ein besseres Leben im Jenseits. Anders als Clavigo wird ihm nicht ausdrücklich vergeben, aber während ihm noch wenige Seiten zuvor schwere Vorwürfe gemacht wurden<sup>2</sup>, ist das Verhalten ihm gegenüber nun ruhig und respektvoll. „Sieh Schwester seine Stirn glänzt nun mit edler Würde“<sup>3</sup>, sagt einer der größten Feinde Pizarros über den Anblick des

---

<sup>1</sup> Goethe: Clavigo. S. 98/99.

<sup>2</sup> Weidmann: Pizarro. S. 58/59.

<sup>3</sup> Ebd., S. 65.

Sterbenden und schreibt ihm damit eine gute Eigenschaft zu, von der er zuvor weit entfernt war. Sobald Pizarro sich von seinen weltlichen Zielen ab- und stattdessen Gott zuwendet, wird er von seinem Umfeld völlig anders wahrgenommen.

Ein Umschwung von einer zuvor eher positiven Darstellung zu einer negativen oder zumindest moralisch zweifelhaften ist hingegen in Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* zu beobachten. Dieser Umschwung deutet sich nicht erst im Tod, sondern schon in den vorhergehenden Handlungen Fieskos oder spätestens in dem seiner Ermordung vorausgehenden Gespräch mit Verrina an, zu dem Fiesko „im herzoglichen Schmuck“<sup>1</sup> erscheint. Der Tod verursacht Fieskos Wandel also nicht, bestätigt und besiegelt ihn aber. „Hilf Genua! Hilf! Hilf deinem Herzog!“<sup>2</sup>, sind seine letzten Worte, die, wie im Kapitel *Sprechakte* bereits dargelegt wurde<sup>3</sup>, seine wahren Absichten endgültig deutlich machen. Sein Streben in diesen letzten Worten ist gänzlich auf das Diesseits ausgerichtet, es gilt der Rettung seines Lebens, ein Verhalten, dass ansonsten bei positiv beurteilten Hauptfiguren nicht auftritt. Von Seiten Verrinas, der als einzige andere Figur anwesend ist, ist keinerlei Respekt gegenüber Fiesko zu erkennen. Als er ihn ins Meer stürzt, spricht er zu ihm „mit fürchterlichem Hohn“<sup>4</sup>. Im darauf folgenden Auftritt, in dem er anderen Figuren von Fieskos Tod berichtet, behandelt er diesen mit Gleichgültigkeit:

„Kalkagno. (schreit.) Fiesko! Fiesko! Andreas ist zurück, halb Genua springt dem Andreas zu. Wo ist Fiesko?

Verrina. (mit vestem Ton.) Ertrunken.

Zenturione. Antwortet die Hölle oder das Tollhaus?

Verrina. Ertränkt, wenn das hübscher lautet – Ich geh zum Andreas.“<sup>5</sup>

Verrina verwendet nur wenige Worte und gibt sich noch nicht einmal die Mühe Bedauern vorzuspielen oder den Todesfall zu erklären. Seine Verachtung bezieht sich nicht direkt auf das Verhalten Fieskos im Tod, aber beides hat doch eine gemeinsame, im Charakter Fieskos begründete Ursache und wird im Stück nebeneinander gestellt. Am Ende ist von dem Bild des mutigen und bewundernswerten Freiheitskämpfers Fiesko, das zumindest stellenweise im Verlauf des Stückes auftaucht, nicht mehr viel übrig, sein Tod ist würdelos.

Erwähnenswert ist auch der Wandel des Julius Vindex in Gutzkows *Nero*, der sich in seinem Sterbemonolog von all seinen bisherigen Überzeugungen und Handlungsmotiven lossagt und

---

<sup>1</sup> Schiller: *Verschwörung zu Genua*. S. 177.

<sup>2</sup> Ebd., S. 183.

<sup>3</sup> Siehe oben, S. 184.

<sup>4</sup> Schiller: *Verschwörung zu Genua*. S. 183.

<sup>5</sup> Ebd., S. 183/184.

empfiehlt, das Heil lieber im Vergnügen als in hochtrabenden Idealen zu suchen.<sup>1</sup> Der Wandel ist in seinem Fall allerdings so radikal und die Botschaft so völlig verschieden von dem, was man von sterbenden Protagonisten sonst gewohnt ist, dass diese Stelle wie eine Parodie auf die Todesszenen typischer Dramenhelden wirkt. Wie gesagt, ist Gutzkows *Nero* eines jener Stücke, das sich sehr deutlich von den vorherrschenden Konventionen der Todesdarstellung abwendet. Aber selbst eine solche Parodie baut noch auf diesen Konventionen auf. Auch für Vindex wird die Todesszene zu einer Prüfung, der er und seine Grundsätze letztendlich nicht standhalten.

Es gibt nicht viele solcher Beispiele, in denen das Verhalten einer Hauptfigur im Tod nicht dem zuvor von ihr vermittelten Bild entspricht. Dennoch zeigen Beispiele wie die genannten, dass die Todesdarstellung mehr zur Charakterisierung einer Figur beitragen kann als ihr die Gelegenheit zu geben, sich ein letztes Mal zu beweisen. Die Möglichkeit eines solchen Beweises impliziert auch die Möglichkeit dessen Scheiterns und nicht in jedem Fall endet diese letzte Prüfung so, wie es der vorherige Handlungsverlauf nahelegt.

Worauf die Abneigung des republikanisch gesinnten Verrina gegenüber dem sich zum Alleinherrscher aufschwingenden Fiesko beruht, ist leicht einzusehen. Worin genau jene edle Würde Pizarros besteht, von der sich selbst seine Feinde beeindruckt zeigen, ist hingegen nicht so leicht erkennbar, aber sowohl für Pizarro selbst als auch für die ihn Umgebenden steht in diesen letzten Momenten eindeutig der christliche Glaube im Vordergrund. Er wird als Quelle des Wandels Pizarros angesehen. Der Glaube ist für viele sterbende Hauptfiguren von grundlegender Bedeutung, insbesondere für jene, die sich ihre Ziele im Jenseits gesetzt haben. Aber selbst Figuren, die über diesseitige Ziele verfügen, können sterbend wiederholt ihren Glauben an Gott und ihr Vertrauen auf eine gnädige Aufnahme im Jenseits erwähnen. Zum Teil wird beides miteinander verknüpft, indem der Kampf für die diesseitigen Ziele als Wille Gottes dargestellt wird. Eine solche Verknüpfung findet sich beispielsweise im Sterbemonolog Bayards angedeutet, wenn dieser behaupten „von einem gnäd'gen Gott“ in seinem „Beruf gefordert“<sup>2</sup> worden zu sein und unter anderem deshalb froh sterben zu können. So wichtig den sterbenden Hauptfiguren ihr Glaube ist, wäre es dennoch falsch allein hierin das gemeinsame Element zu sehen, welches den umstehenden Figuren und potentiell auch dem Publikum Respekt vor dem Sterbenden einflößt. Erstens gibt es eine ganze Reihe von Stücken, die auf dieses Element verzichten. Dem Selbstmörder in *Alexander und Darius* geht es beispielsweise nur um seine Ehre, von Göttern oder dem Glauben an ein Jenseits ist in

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 409.

<sup>2</sup> Kotzebue: Bayard. S. 272.

seinem letzten Auftritt keine Rede. Dennoch wird gerade in seinem Fall besonders deutlich Bewunderung für das Verhalten des Sterbenden geäußert. Aber auch in den Fällen, in denen der Glaube eine Rolle spielt, hängt der Respekt der anderen Figuren nicht unbedingt von ihm ab. So oft Bayard in seinem letzten Auftritt Gott erwähnen mag, steht doch nicht sein Glaube im Vordergrund, sondern seine Treue zu König und Vaterland, die er höher schätzt als sein eigenes Leben. Dies ist es auch, was ihn von seinem negativ charakterisierten Widersacher Carl von Bourbon unterscheidet. Der Glaube ist hier also eher Beiwerk. In anderen Fällen, beispielsweise wenn sterbende Liebende auf eine Vereinigung im Jenseits hoffen, ist der Glaube zwar eine notwendige Voraussetzung, aber auch solche Figuren zeichnen sich nicht vor anderen durch besondere Gläubigkeit aus. Die Existenz Gottes und des Jenseits wird schlicht als gegeben betrachtet, ohne dass dies im Stück in Frage gestellt würde oder besonderer Betonung bedürfte. Nicht als selbstverständlich dargestellt wird hingegen die Bereitschaft für die Liebe in den Tod zu gehen, hierdurch heben sich die betreffenden Figuren von anderen ab.

Was hingegen tatsächlich all jene Figuren gemeinsam haben, deren Verhalten im Tod positiv bewertet wird, ist, wie bereits erwähnt, die Abwesenheit von Todesangst. Es handelt sich hierbei aber nicht um eine bloße Leerstelle, bei den positiv gewerteten Verhaltensweisen nimmt stets etwas anderes den Platz der Todesangst ein und verhindert so, dass sie sich einstellen kann. Sei es nun der Glaube, die Liebe, die Ehre oder die Rettung des Vaterlandes, die betreffenden Figuren verfügen stets über etwas, dessen Wert sie höher einschätzen als den des eigenen Lebens, sodass dessen Verlust für sie seinen Schrecken verliert. Sie vollziehen damit eine Sinngebung, in der ihr Tod aber nicht notwendigerweise einen Zweck erfüllt. Am Beispiel Bayards wurde bereits gezeigt, dass selbst der Tod einer Heldenfigur zufällig und unnötig erscheinen kann. Sein Tod nützt weder ihm noch der Sache, für die er kämpft, erscheint aber doch als akzeptabler Verlust im Hinblick auf seine Ziele. Es ist also nicht zwingend nötig, dass die betreffenden Figuren ihrem eigenen Tod einen Sinn verleihen, um eine positive Wertung ihres Verhaltens im Sterbeprozess zu erreichen. Notwendig ist hingegen ein Sinn ihrer Existenz, der durch den Tod nicht zerstört werden kann. Dieser darf nicht mit einem Sinn ihres Lebens verwechselt werden, denn es ist nicht entscheidend, ob sich dieser Sinn im Diesseits oder im Jenseits verwirklicht.

### 7.6.3. Der Sinn der Existenz

Positiv bewertetes Verhalten sterbender tragischer Hauptfiguren im untersuchten Zeitraum zeichnet sich durch eine Sinngebung aus, die in der Lage ist den Tod zu überwinden, indem

sie ihn zu einer Nebensächlichkeit degradiert. Dem Tod selbst wird dabei nicht unbedingt ein Sinn verliehen, aber es wird ein Sinn der Existenz konstruiert, dem der Tod nichts anhaben kann. Selbst in Fällen, in denen der Respekt und die Bewunderung für das Verhalten der sterbenden Hauptfigur nicht im Vordergrund stehen, lassen sich noch Andeutungen einer solchen Sinngebung finden. Sogar eine Figur wie Ferdinand in *Kabale und Liebe*, der den Großteil seiner letzten Minuten damit verbringt seinem Vater Vorwürfe zu machen, wendet sich schließlich dem zu, was ihm am wichtigsten ist: „Louise – Louise – Ich komme – Laßt mich an ihrer Seite verscheiden –“<sup>1</sup> Auch Heydens Trauerspiel *Nadine*, welches in dieser Arbeit bereits mehrfach behandelt wurde, kann als Beispiel dienen. Trauer und Schmerz bestimmen die letzten Augenblicke dieses Stückes, und zwar sowohl die Dialogtexte als auch die oben behandelte Anordnung der Figuren im Schlussbild.<sup>2</sup> Aber obwohl sie subtiler sind, sind die Zeichen des Respekts unverkennbar. Er findet sich beispielsweise in der Haltung ausgedrückt, die die beiden verbliebenen Figuren neben dem Leichnam der Titelfigur einnehmen. Quelle dieses Respekts ist nicht allein Nadines vorheriger Lebenswandel, sondern auch ihr Tod. Dies wird unter anderem daran deutlich, dass sie von ihrem geliebten Enrico als ein „bekränztes Opfer reiner Liebe“<sup>3</sup> beschrieben wird. Es ist allerdings weniger ihre Liebe zu ihm, als die zu ihrem Vater Rodrigo, für die sie sich geopfert hat. Um diesen zu retten, hat sie sich mit dem Ausruf „Schone! – schone meinen Vater“<sup>4</sup> zwischen die beiden Fechtenden geworfen und wurde von eben dem, den sie retten will, versehentlich erstochen. Inwiefern dieses Verhalten tatsächlich ein freiwilliges Opfer darstellt, ist zweifelhaft, denn es scheint sich um eine impulsive Tat zu handeln, deren Folgen Nadine nicht vorhergesehen hat. Aber die Frage der Freiwilligkeit ist von geringer Bedeutung für den Sinn, den Nadine ihrer Existenz verleiht. Nach dem Tod ihrer Mutter musste sie sich als Waise durchschlagen und befand sich stets auf der Suche nach ihrem Vater, den sie erst kurz vor ihrem Tod in Rodrigo erkennt. Ihr größter Wunsch, so erscheint es die gesamte Handlung des Stückes hindurch, ist die Zugehörigkeit zu einer Familie und dieser Wunsch ist noch in ihren letzten Worten erkennbar: „Der Vater – schickt mich. – Mutter – nimm / – mich auf.“<sup>5</sup> Die Sinngebung ist hier knapper ausgedrückt und benötigt den Kontext der Handlung, um richtig verstanden zu werden, denn es wird kein Ziel explizit über den Wert des eigenen Lebens gestellt. Jedoch wird implizit eine Wertung vollzogen, denn, wie im Kapitel *Sprechakte* dargelegt wurde, haben die letzten Worte einer Figur besonderes Gewicht und konzentrieren sich in der Regel

---

<sup>1</sup> Schiller: *Kabale und Liebe*. S. 118.

<sup>2</sup> Siehe oben, S. 310.

<sup>3</sup> Heyden: *Nadine*. S. 149.

<sup>4</sup> Ebd., S. 144.

<sup>5</sup> Ebd., S. 145.



auf dasjenige, was ihr am wichtigsten ist. Für Nadine ist dies offenbar die Vereinigung mit ihrer Familie. Nur ihren Eltern werden die wenigen Worte gewidmet, während der Verlust ihres eigenen Lebens und alle anderen Ziele, die sie in ihrem Leben gehabt haben mag, nicht darin auftauchen, ebenso wenig wie ihr Geliebter.<sup>1</sup> Des Weiteren ist zu beobachten, dass sich die Vereinigung mit der Familie nicht zwingend auf das Diesseits bezieht, denn Nadine spricht explizit die Vereinigung mit der Mutter im Jenseits an und vollzieht so eine Sinngebung, der ihr Tod nichts anhaben kann. Falls sie den eigenen Tod überhaupt als Verlust empfindet, so wird diese Empfindung vom Gedanken an ihre Eltern verdrängt.

Der den Tod überwindende Sinn der Existenz wird also nicht immer explizit ausgesprochen, ihn zu benennen erfordert manchmal einen gewissen interpretatorischen Aufwand. Da sich im Laufe dieser Arbeit mehrfach gezeigt hat, dass die Dramatiker des untersuchten Zeitraums im Allgemeinen nicht unbedingt subtil mit den Botschaften umgehen, die sie dem Publikum vermitteln wollen, stellt sich die Frage, wie wichtig ihnen die Vermittlung dieses Sinns der Existenz überhaupt ist und welche Wirkungsabsicht damit zusammenhängt. Es wurden weiter oben in diesem Kapitel bereits Fälle behandelt, in denen die Stücke offenbar darauf angelegt sind, dem Publikum die Ideale der sterbenden Figur nahezulegen und sie als Vorbild darzustellen, auch wenn dies nicht unbedingt bedeuten muss ebenso wie sie in den Tod zu gehen.<sup>2</sup> Bei einem Stück wie Heydens *Nadine* scheint eine solche Wirkung aber wenig plausibel. Der Wunsch, dem sie ihr Leben widmet, ist zu sehr in ihrer individuellen Biografie begründet und lässt sich deshalb nicht einfach auf das Publikum übertragen. Der Allgemeinheit könnte sie höchstens als Vorbild hinsichtlich ihrer Wertschätzung der Eltern dienen, aber die simple moralische Botschaft Vater und Mutter zu ehren wird ihrem rastlosen Streben auf der Suche nach ihrem Vater nicht gerecht. Der Sinn, den sie ihrer Existenz gibt, reicht über dieses Gebot weit hinaus. Zudem deutet im Dialogtext des Stückes schlicht nichts auf eine solche Wirkungsabsicht hin. Mit so viel Respekt Nadine auch behandelt wird, sie wird doch weder von anderen Figuren als Vorbild dargestellt, noch versucht sie selbst ein solches zu sein.

Die Sinngebung im Tod zielt in Nadines Fall also nicht darauf ab, dem Publikum den Weg zu einem bestimmten Sinn der eigenen Existenz aufzuzeigen. Es geht zunächst schlicht darum zu

---

<sup>1</sup> Nadine ruft immerhin, nachdem sie vom Schwert ihres Vaters getroffen wird, einmal den Namen ihres Geliebten aus. Sie ignoriert ihn also nicht vollständig. Zwischen diesem Ausruf und ihren letzten Worten vergeht allerdings einige Zeit und diese Zeitspanne lässt sich durchaus als Abwertung Enricos gegenüber der Familie interpretieren. Wie ebenfalls weiter oben bereits festgestellt wurde: Das Wichtigste kommt in den Sterbeszenen am Schluss und wenn ein anderer Aspekt deutlich früher abgehandelt wird, so ist dies ein Zeichen dafür, dass dieser nicht mit jenen wichtigsten Dingen auf eine Stufe gestellt werden soll. Vgl. oben, S. 315.

<sup>2</sup> Vgl. den Abschnitt *Vorbildfunktion und das Lob des Toten*, S. 567.

zeigen, dass die Hauptfigur einen solchen Sinn gefunden hat. Dabei scheint es dem Dichter noch nicht einmal besonders wichtig zu sein, dass sein Publikum die spezifische Sinngebung nachvollziehen kann und diese Deutung des Todes übernimmt, denn er verzichtet nicht nur auf eine Erläuterung ihres Standpunkts, er bietet sogar eine alternative Perspektive auf ihren Tod an. Mencia, die Dienerin Nadines, lässt er, unmittelbar bevor Nadine ihre letzten Worte spricht, „mit Jammergeschrei“ die folgenden Sätze sagen: „O Hülfe! – Habt Erbarmen! – Sie ist hin. / Der Unschuld süße Blüthe, bricht der Tod.“<sup>1</sup> In sexualisierter Weise rückt sie dadurch den Verlust in den Vordergrund, den der Tod der jungen Frau bedeutet. Kurz nach Nadines Tod fügt sie noch hinzu: „Unglücklich Kind! Du suchtest ihn, wie treu! / Nur um an seinem Schwerte zu verbluten.“<sup>2</sup> Diese Äußerung dürfte dazu dienen die Fallhöhe so groß wie möglich erscheinen zu lassen, indem darauf hingewiesen wird, dass die Katastrophe in einem Moment eingetreten ist, in dem das Erreichen des langersehnten Ziels und damit das Glück zum Greifen nah erschien. Mencia verleiht dem plötzlichen Tod Nadines also eine Deutung, die ihn als großen Verlust nicht nur für die Hinterbliebenen, sondern auch für die Verstorbene selbst erscheinen lässt und sie tut dies mit Worten, die viel deutlicher ausfallen als diejenigen, mit denen Nadine den Sinn ihrer Existenz bestimmt. Wie schon gesagt, sind es oft eher die Nebenfiguren, an denen das Publikum erkennen soll wie es das Ende eines tragischen Stückes zu werten hat, und auch hier scheint es vor allem Mencia zu sein, der diese Aufgabe zufällt. Wie manch andere tragische Hauptfigur hat auch Nadine nicht die Deutungshoheit über ihren eigenen Tod. Die Deutung der Handlung, die dem Publikum vordergründig präsentiert wird, ist die, dass der Tod Nadines im Augenblick des Glücks einen katastrophalen Verlust bedeutet, nicht die, dass Nadine einen Sinn ihrer Existenz findet, dem der Tod nichts anhaben kann. Dieser Sinn, den sie in ihren letzten Worten konstruiert, bleibt ihr ganz persönlicher, der von niemandem geteilt werden muss. Wenn es also nicht auf die Vermittlung dieses persönlichen Existenzsinns ankommt, so kann dessen dramaturgische Funktion nur in dem Einfluss liegen, den er auf die Darstellung dieser Figur hat, oder aber in der bloßen Feststellung des Vorhandenseins eines solchen Sinns. In ersterem Fall könnte die Sinnkonstruktion im Angesicht des Todes ein Mittel sein, die betreffende Figur durch die mit ihr einhergehende Überwindung der Todesangst und des persönlichen Verlustes positiv darzustellen. Es wäre hierfür nicht in erster Linie wichtig, wovon Nadine in ihren letzten Worten spricht, sondern nur, dass sie von etwas spricht, ohne dabei Angst zu zeigen oder den eigenen Verlust in den Vordergrund zu rücken. Um die Furchtlosigkeit einer sterbenden Figur

---

<sup>1</sup> Heyden: Nadine. S. 145.

<sup>2</sup> Ebd.

zu zeigen, reicht es nicht aus sie schlicht schweigen zu lassen, denn für dieses Schweigen kann es viele Gründe geben. Sie kann zu schnell sterben oder zu geschwächt sein, um sich noch äußern zu können, oder von Angst gelähmt sein. Die Figur muss also etwas sagen allein schon um zu beweisen, dass es ihr möglich wäre Angst auszudrücken. Zudem wirkt ihre Furchtlosigkeit dadurch, dass sie ihre letzten Worte für eine Sinnkonstruktion nutzt, überzeugender, weil sie dadurch nachvollziehbar wird. Natürlich kann der konkrete Sinn, den die Figur ihrer Existenz verleiht, noch weitere dramaturgische Funktionen erfüllen, aber welchen Gebrauch der Dramatiker hiervon macht, ist von Fall zu Fall sehr verschieden. Dass ein solcher Existenzsinn zumindest in Andeutungen vorhanden ist, trifft hingegen auf nahezu alle in ihrem Tod positiv dargestellten Figuren des untersuchten Zeitraums zu.

Es wäre aber auch denkbar, dass der dramaturgische Zweck dieses Existenzsinns nicht in der Charakterisierung der Figur, sondern in dem Hinweis auf die Möglichkeit eines solchen Existenzsinns besteht, der in der Lage ist den Wert des eigenen Lebens zu übersteigen und damit zugleich die Angst vor dem Tod zu überwinden. Durch die Verbindung mit der positiven Bewertung der betreffenden Figur wird zudem vermittelt, dass es nicht nur aufgrund des persönlichen Vorteils, der in der Überwindung der Todesangst besteht, wünschenswert ist über einen solchen Existenzsinn zu verfügen, sondern dass dies für die moralische Beurteilung einer Person wichtig ist. Man könnte die Botschaft also folgendermaßen zusammenfassen: Wer ein guter Mensch ist, der erkennt, dass es Dinge gibt, die wichtiger sind als das eigene Leben. Diese Ansicht scheint der Todesdarstellung in den untersuchten Stücken tatsächlich zugrundezuliegen, allerdings ohne dabei als explizite Botschaft vermittelt zu werden. Betrachtet man nur den Einzelfall, mag sie gar nicht auffallen, vor allem dann nicht, wenn das Stück über eine andere, in den Dialogtexten explizit ausgesprochene Lehre verfügt. Betrachtet man hingegen die Todesdarstellungen des untersuchten Zeitraums in ihrer Gesamtheit, so treten aufgrund ihrer Vielfalt die einzelnen Sinnkonstruktionen zurück und es bleibt der Gesamteindruck, dass das bloße Vorhandensein eines Existenzsinns, dem der Tod nichts anhaben kann, als etwas moralisch Gutes betrachtet wird. Dies mag nicht die Botschaft sein, die die einzelnen Dramatiker zu senden beabsichtigten, denn ansonsten würde sie sich aller Wahrscheinlichkeit nach zumindest in einem Teil der Stücke explizit ausgedrückt finden. Es handelt sich vielmehr um ein Werturteil, das die Grundlage für andere dramaturgische Zwecke bildet oder zumindest zu ihnen beiträgt.

In Kotzebues *Bayard* wird im Laufe des Stückes wiederholt zum Ausdruck gebracht, dass Treue gegenüber König und Vaterland eine Tugend ist. Dass die Titelfigur diese Treue am Ende des Stückes noch einmal ausdrücklich über den Wert des eigenen Lebens stellt, verleiht

dieser Botschaft Nachdruck. Wie schon gesagt, kann man den Tod als eine Prüfung betrachten, deren Bestehen vom Verhalten der sterbenden Figur abhängt. Es handelt sich aber nicht nur um eine Prüfung der Figur selbst, sondern auch um eine Prüfung des Sinnes, den die Figur ihrer Existenz verliehen hat. Man sieht dies am deutlichsten an den Beispielen jener reuigen Schurken, deren ganzer bisheriger Lebenssinn angesichts der Tatsache ihres Todes zusammenbricht und sie verzweifeln lässt.<sup>1</sup> Es handelt sich bei ihnen nicht einfach nur um Figuren, die nicht über die nötige Charakterfestigkeit verfügen, um auch im Tod noch zu ihren Überzeugungen und Entscheidungen zu stehen. Sie haben auf den falschen Sinn gesetzt, einen Sinn, der dem Tod nicht standhalten kann. Daran, ob der Existenzsinn angesichts des Todes standhält, werden also sowohl Figuren als auch moralische Grundsätze gemessen. Diese Funktion kann aber nur erfüllt werden, wenn dabei vorausgesetzt wird, dass das Standhalten eines solchen Existenzsinns im Tod prinzipiell als moralisches Gebot aufgefasst wird. Hierbei scheint es sich um eine Grundannahme zu handeln, auf der die Todesdarstellung nahezu aller untersuchten Stücke aufbaut, zumindest sofern sich die Texte intensiv genug mit der betreffenden Figur und ihrem Tod beschäftigen. In den Texten mag diese Annahme nicht thematisiert werden, doch betrachtet man die im Laufe dieser Arbeit behandelten Stücke<sup>2</sup>, lässt sie sich als eine grundlegende Gemeinsamkeit ausmachen, der die Todesdarstellung in fast allen untersuchten Stücken entspricht. Um dies zu verdeutlichen, sollen im Folgenden noch einmal einige der dramaturgischen Konventionen der Todesdarstellung, die im Verlauf dieser Arbeit festgestellt werden konnten, betrachtet und dabei untersucht werden, ob sie sich auf die Annahme vom moralischen Wert eines Existenzsinns zurückführen lassen oder zumindest mit ihr vereinbar sind.

Als eine der wichtigsten und auffälligsten Konventionen in den untersuchten Stücken wurde der weitgehende Ausschluss des Todes durch Unfälle, Krankheiten oder Hunger ausgemacht. Mit einem Sinn der Existenz wären diese Todesarten durchaus vereinbar. Anhand des Büchschensschusses, von dem Bayard tödlich getroffen wird, hat sich gezeigt, dass die Zufälligkeit des Todes dem Existenzsinn nichts anhaben kann. Der Dramatiker bringt sich aber um die Chance diesen Existenzsinn zu belegen, wenn er seine Figur einen zufälligen Tod sterben lässt. Wenn eine Figur sich wie Zriny für die Verteidigung des Vaterlands bzw. des Christentums opfert oder wenn eine Figur Selbstmord begeht, um mit dem oder der Geliebten im Jenseits wiedervereinigt zu werden, so wird dadurch nicht nur offensichtlich, welchen Sinn sie ihrer Existenz gibt, es wird auch zugleich bewiesen, dass die Figur diesen Existenzsinn

---

<sup>1</sup> Vgl. den Abschnitt *Die Bösen und die Sünder*, S. 158.

<sup>2</sup> Am offensichtlichsten zeigt sich dies an den Stücken, die im Abschnitt *Letzte Worte und Sterbemonologe* behandelt wurden. Siehe oben, S. 156.

über ihr eigenes Leben stellt. Der Tod Bayards bleibt diesen Beweis schuldig, weshalb der Kriegsheld in seinen letzten Worten nicht nur selbst explizit aussprechen muss, worin er den Sinn seiner Existenz sieht, sondern auch betonen muss, wie viel wichtiger als sein Leben ihm die Treue zu König und Vaterland ist. Hier muss mit Worten ausgeglichen werden, was dem Tod selbst an Beweiskraft fehlt, wobei Bayards Behauptungen auch deshalb überzeugend klingen, da das hohe Risiko, dass er im Laufe der Handlung wiederholt für König und Vaterland einzugehen bereit ist, diese bestätigt. Auch in seiner letzten Schlacht begibt er sich freiwillig in große Gefahr, wenngleich er nicht die Absicht zu haben scheint sein Leben zu opfern. Sein Tod hängt also zumindest mit seinem Existenzsinn zusammen, auch wenn er für diesen nicht notwendig erscheint.

Je weniger der Tod einer Figur mit ihrem Existenzsinn zu tun hat, desto weniger Grund hat der Dramatiker sich überhaupt mit der Todesdarstellung zu beschäftigen. Dies sieht man zum Beispiel an Raupachs bereits erwähntem Hohenstaufen-Zyklus.<sup>1</sup> Vier der sechzehn Stücke behandeln das Leben Friedrich Barbarossas, aber auf eine Behandlung seines Todes verzichtet der Autor, denn dass Friedrich in einem Fluss ertrunken ist, lässt sich ohne größere Eingriffe in die historische Überlieferung schwerlich mit seinem in den übrigen Stücken dargestellten Existenzsinn in Zusammenhang bringen. Zu solchen Eingriffen war der Geschichtsprofessor Raupach offenbar nicht bereit.<sup>2</sup> Gebietet dies nicht die Treue zu einem vorgegebenen Stoff, gibt es für die Autoren schlicht keinen Grund sich für einen Tod, der in keinem Zusammenhang zum Existenzsinn der betreffenden Figur steht, zu entscheiden und damit die hieran gebundenen dramaturgischen Möglichkeiten einzubüßen. Es ist nicht unmöglich einen sinnlos und zufällig erscheinenden Tod, etwa einem Tod durch Unfälle oder Krankheiten, mit einem Existenzsinn, der vom Tod unberührt bleibt, zu vereinen, aber dramaturgisch betrachtet bedeutet dies einen Verlust erprobter und wirkungsvoller Optionen.

Dass die Dramatiker, wie im Kapitel *Sprechakte* beobachtet wurde, so großen Wert auf die Sterbemonologe und letzten Worte ihrer Figuren legen, lässt einen deutlichen Zusammenhang mit der dramaturgischen Funktion des Existenzsinns erkennen. Bei den positiv dargestellten Figuren werden die letzten Worte dazu genutzt eben diesem Sinn Ausdruck zu verleihen. Dieser muss dabei nicht so explizit über den Wert des Lebens gestellt werden, wie dies in Kotzebues *Bayard* der Fall ist. Schon der bloße Umstand, dass die betreffenden Figuren noch in ihren letzten Momenten auf dieses eine Ziel fixiert bleiben und ihnen ihr eigener Tod keine Sorgen zu bereiten scheint, demonstriert, wie hoch sie dessen Wert einschätzen. Die negativ

---

<sup>1</sup> Vgl. hierzu den Abschnitt *Mehrteilige Stücke*, S. 151.

<sup>2</sup> Allerdings war er im Fall des *König Enzo* durchaus bereit den Tod des historischen Vorbilds abzuändern, um ihn für seine dramaturgischen Zwecke brauchbar zu machen. Siehe oben, S. 152, Fußnote 1.

dargestellten Figuren hingegen demonstrieren durch ihre Todesangst und ihr schlechtes Gewissen, dass sie entweder nicht über einen solchen Existenzsinn verfügen oder dass dieser Existenzsinn dem eigenen Tod nicht standhalten kann.

Auch die Reaktionen umstehender Figuren auf den Tod einer positiv dargestellten Figur erfüllen eine Funktion, die sich auf den Existenzsinn des Sterbenden bezieht. Durch ihre Klagen und ihre Betroffenheit betonen sie den Wert des Lebens der sterbenden Figur und schaffen somit den notwendigen Kontrast zu deren Existenzsinn und der Sorglosigkeit, mit der diese Figur ihr Leben gibt. Dies ist nötig, um zu zeigen, dass der Tod durchaus als ein schwerer Verlust aufzufassen ist, der der Überwindung durch einen Sinn bedarf. Hiermit hängen verschiedene Elemente zusammen, die wiederholt in den Szenenbildern der untersuchten Todesszenen beobachtet wurden. Die sterbende Figur inmitten anderer Menschen zu zeigen, denen die Bestürzung angesichts des Todesfalls anzusehen ist, während sie selbst ruhig bleibt, stellt ihre moralische Überlegenheit zur Schau. Dass sie ihrer Existenz einen Sinn zu verleihen im Stande ist, dem ihr Tod nichts anhaben kann, unterscheidet sie nicht nur von ihrem eventuell vorhandenen Antagonisten, es hebt sie auch aus der Masse gewöhnlicher Menschen hervor.

Im Kapitel *Figuren* wurde unter anderem beobachtet, dass hinsichtlich der Ausführlichkeit von Todesdarstellungen ein großes Gefälle zwischen Haupt- und Nebenfiguren besteht. Dass die Dramatiker sich auf diejenigen Figuren konzentrieren, die für die Handlung des Stückes am wichtigsten sind, und nicht dadurch von ihnen ablenken wollen, dass sie anderen Figuren zu viel Raum geben, erscheint wenig überraschend. Die Schnelligkeit, mit der zum Teil selbst über den Tod von Figuren hinweggegangen wird, die für die Handlung durchaus von einiger Bedeutung sind, ist dennoch auffällig. Man denke beispielsweise an Ida im *Graf Hugo von Almanko* sowie Rosalie im *Prinz Hugo*, die nach ihrer Vergiftung gar keine eigene Todesszene erhalten.<sup>1</sup> Die Dramatiker benutzten Todesszene eben vorrangig dazu, jenen den Tod überwindenden Existenzsinn vorzuführen, oder aber, wenn sie die Figur negativ darstellen möchten, dazu das Fehlen eines solchen Sinns bzw. sein Zusammenbrechen im Angesicht des Todes zu demonstrieren. Besteht zu beidem kein Anlass, so wird in der Regel auch keine ausführliche Todesdarstellung benötigt. Den betreffenden Nebenfiguren wird im Stück kein Existenzsinn zugeschrieben, der in der Todesszene geprüft werden müsste. Für die Handlung des Stückes können diese Todesfälle dennoch weitreichende Folgen haben, aber sofern der Dramatiker andere Mittel findet, um das Publikum davon zu überzeugen, dass die

---

<sup>1</sup> Vgl. oben, S. 357.

betreffende Figur tatsächlich tot ist, braucht er hierfür die Darstellung des Todes auf der Bühne nicht.

Ebenfalls im Kapitel *Figuren* wurde festgestellt, dass auf die Darstellung des Todes des Antagonisten gern verzichtet wird.<sup>1</sup> Stücke wie Birch-Pfeiffers *Pfeffer-Rösel* oder Schintlings *Bartolo der Bandit* begnügen sich damit ihm lediglich sein Urteil zu sprechen oder ein solches auch nur anzudeuten, bevor der Vorhang fällt. In anderen Stücken wie etwa Babos *Dagobert der Franken König* oder Franz Carl Weidmanns *Die Geächteten* findet ihr Tod zwar innerhalb der Handlung, aber hinter der Bühne statt, während sich der daran unbeteiligte Protagonist sichtbar auf der Bühne befindet. Als dramaturgischer Grund hierfür wurde oben vermutet, dass die positiv dargestellten Figuren durch den Tod des Gegners nicht moralisch befleckt werden sollen, während die negativ dargestellten Figuren nicht von ihren Taten profitieren sollen, da sie sonst ein schlechtes Beispiel liefern würden. Dies mag auch tatsächlich der Fall sein, aber beim jetzigen Erkenntnisstand stellt sich dieses Phänomen noch einmal in einem anderen Licht dar. Der Tod des Antagonisten wird eventuell auch deshalb ausgeblendet, damit diese Figur nicht in eine moralisch überlegene Position geraten kann. Wie wir gesehen haben, nutzen die Dramatiker Todesdarstellungen oftmals dazu, den Sieg einer Figur über eine andere darzustellen, aber es handelt sich um einen moralischen Sieg, der durch den eigenen Tod und nicht den des Gegners errungen wird. Ob der Sterbende als Sieger oder als Verlierer dargestellt wird, hängt in erster Linie davon ab, ob der Sinn, den er seiner Existenz verliehen hat, im Angesicht des Todes standhalten kann. Es gibt zwar Fälle, in denen auch die Macht zu töten positiv bewertet wird, doch bleibt diese dem Mut zu sterben moralisch jederzeit klar untergeordnet. Dies bedeutet, dass der Sterbende sich bei der Todesdarstellung zwangsweise moralisch im Vorteil befindet. Er hat die Gelegenheit im Tod Mut und Standhaftigkeit hinsichtlich seines Existenzsinns zu zeigen und wenn er diese Eigenschaften auch nur in Maßen demonstriert, erhebt er sich damit über seinen überlebenden Kontrahenten, der sich nicht auf eine gleichwertige Art beweisen kann. Es wurde bereits festgestellt, dass es Mittel gibt diesen Vorteil zunichtezumachen oder zu vermindern, nämlich durch Todesangst, Gewissensqualen und Wahnsinn. Wenn der Dramatiker diese Mittel aber nicht so exzessiv anwenden und dem Tod des Antagonisten so viel Raum geben möchte, wie beispielsweise Wachter dies in seiner *Brunhild* beim Tod Fredegundes tut<sup>2</sup>, so geht er das Risiko ein, dass das Publikum die Figur anders interpretiert und ihr einen Todesmut zuschreibt, der sie moralisch beträchtlich aufwertet, zumal der Autor es nicht in der Hand hat, wie die Regie oder

---

<sup>1</sup> Vgl. oben, S. 441.

<sup>2</sup> Vgl. oben, S. 161.

der Schauspieler die Figur bei einer tatsächlichen Aufführung auslegen. Sollen klare moralische Verhältnisse herrschen, so muss der Dramatiker die Todesangst bzw. den Wahnsinn des sterbenden Antagonisten entweder sehr deutlich darstellen, sodass das Scheitern ihres Existenzsinns nicht zu übersehen ist, oder aber er blendet dessen Tod schlicht aus.

Selbst der Umstand, dass die Stücke auf die Darstellung von Verletzungen weitestgehend verzichten und auch Blut in den Regieanweisungen nur selten Erwähnung findet, lässt sich bis zu einem gewissen Grad auf die Bedeutung des Existenzsinns für die Todesdarstellung zurückführen, zumindest wenn man der Argumentation mancher der in diesem Kapitel vorgestellten theoretischen Ansätze folgt. Wie gezeigt wurde, wird der ästhetische Wert des geistigen Leidens gegenüber dem körperlichen betont. Es scheint befürchtet zu werden, dass die körperlichen bzw. oberflächlichen Leiden von dem tiefergehenden seelischen Leid ablenken und so eine Wirkung hervorbringen könnten, die tragischen Stücken nicht angemessen ist. Zwar weichen die theoretischen Ansätze zum Teil deutlich von der dramaturgischen Praxis ab, was sich schon daran zeigt, dass sie vom Leid des Sterbenden ausgehen, während in der Praxis die positiv dargestellten Figuren dem Tod zumeist ruhig und zufrieden, wenn nicht gar freudig entgegenblicken. Dennoch ist es denkbar, dass auch die Dramatiker eine ablenkende Wirkung durch die Darstellung körperlichen Leids und sichtbarer Verletzungen befürchten. Von ein paar negativ dargestellten Sterbenden abgesehen werden fast nie die körperlichen Aspekte des Sterbens thematisiert. Dies wird desto deutlicher, wenn man zum Vergleich ein Stück wie Klopstocks *Der Tod Adams* (1757) heranzieht, in dem nicht nur die Angst vor dem Tod, sondern auch die körperlichen Symptome ausführlich behandelt werden.<sup>1</sup> Die Dramatiker des untersuchten Zeitraums legen hierauf offensichtlich keinen Wert und es ist zumindest naheliegend den Grund hierfür darin zu suchen, dass die Prüfung des Existenzsinns, die in der Sterbeszene stattzufinden hat, nicht durch die Thematisierung körperlicher Aspekte verdeckt werden soll. Zum dramaturgischen Zweck der Todesszenen trägt die Darstellung von körperlichen Schmerzen, Blut, Verletzungen und so weiter also nichts bei und stört diesen eventuell sogar, sodass der Verzicht der Dramatiker auf solche Elemente nicht nur aus Gründen des damals vorherrschenden ästhetischen Geschmacks nachvollziehbar ist.

Auf einen den Tod überwindenden Existenzsinn lassen sich keineswegs alle im Laufe dieser Arbeit beobachteten dramaturgischen Konventionen im Hinblick auf die Todesdarstellung zurückführen und selbst bei denjenigen Konventionen, bei denen ein Zusammenhang

---

<sup>1</sup> Vgl. oben, S. 48.



hergestellt werden kann, ist dieser Existenzsinn eventuell nur ein Faktor unter anderen. Todesdarstellungen können ganz verschiedene Botschaften enthalten oder auf emotionale Wirkungen abzielen, die mit dem Existenzsinn der sterbenden Figur nicht in Verbindung stehen. Auch basieren, wie bereits im Kapitel *Sprechakte* festgestellt wurde, einige Elemente der Todesdarstellung auf dem Umstand, dass der Tod als der Moment der Wahrheit betrachtet wird, in dem das letztgültige Urteil über eine Figur gefällt wird. Diese andere Grundannahme hängt insofern mit dem Existenzsinn zusammen, als durch sie die letzten Augenblicke vor dem Tod desto mehr zum idealen Zeitpunkt wird, um dem Existenzsinn Ausdruck zu verleihen. Dennoch ist beides nicht notwendigerweise miteinander verbunden. Dass der Existenzsinn über den Wert des eigenen Lebens gestellt wird, müsste sich auch dann noch anhand des Todes beweisen, wenn man nicht davon ausginge, dass Sterbende stets die Wahrheit sagen. Umgekehrt gilt die Annahme von der Wahrheit im Tod auch dann noch, wenn die letzten Momente nicht dazu genutzt werden einen Existenzsinn auszudrücken.

Es wäre also falsch, alle in dieser Arbeit festgestellten Konventionen und all die beobachteten dramaturgischen Elemente bei der Todesdarstellung gänzlich auf einen den Tod überwindenden Existenzsinn zurückführen zu wollen. Die zu Beginn dieses Kapitels formulierte Zielsetzung, ein Grundprinzip ausfindig machen zu wollen, auf dass sich all die beobachteten Konventionen zurückführen lassen, kann also nicht vollständig erfüllt werden. Die Grundannahme, dass ein den Tod überwindender Existenzsinn von großem moralischen Wert ist, hat dennoch einen so großen Einfluss auf die Todesdarstellung, dass man sich ihrer bewusst sein muss, wenn man die Dramaturgie des Sterbens im untersuchten Zeitraum verstehen und dazu in der Lage sein will, die Todesdarstellungen einzelner Stücke am Maßstab der vorherrschenden Konventionen zu beurteilen.

Zu Beginn dieses Kapitels wurde aber ebenfalls festgestellt, dass es durchaus einige Stücke gibt, die sich den vorherrschenden Konventionen widersetzen. Sollte der Existenzsinn tatsächlich in so engem Zusammenhang mit diesen Konventionen stehen, so wäre zu erwarten, dass jene Ausnahmestücke auch auf diesen Existenzsinn verzichten, ihn vielleicht sogar negieren. Es lohnt sich deshalb, diese Stücke noch einmal kurz zu betrachten.

In den behandelten Vormärzdramen treten nicht nur häufiger konsequente Bösewichte auf, die selbst im Tod keine Reue und keine Angst zeigen, auch in anderen Fällen lösen sich die Regeln von Respekt und Bewunderung bzw. Verachtung für bestimmte Verhaltensweisen Sterbender auf. Ein Beispiel hierfür ist die Hinrichtungsszene in *Dantons Tod*, in der Lacroix sich an einer Sinnkonstruktion versucht: „Ihr tötet uns an dem Tage, wo ihr den Verstand verloren habt; ihr werdet sie an dem tödten, wo ihr ihn wiederbekommt. [...] Die Tyrannen

werden über unsern Gräbern den Hals brechen.“ Die anderen Figuren nehmen ihn jedoch nicht ernst. „Das war schon einmal da; wie langweilig“, lassen sich Stimmen aus dem Volk hören, schon bevor er zu Ende gesprochen hat. Hérault kommentiert anschließend an Danton gewendet: „Er hält seine Leiche für ein Mistbeet der Freiheit.“<sup>1</sup> Die Hinrichtungsszene in Büchners Stück wendet sich, wie bereits in anderem Zusammenhang festgestellt wurde, eindeutig gegen die Konventionen der Bühne, indem sie die übliche Glorifizierung der Sterbenden in ihr Gegenteil verkehrt.<sup>2</sup> Im Fall Lacroixs geschieht dies, indem dieser statt des sonst üblichen Respekts für seinen Sinngebungsversuch nur Spott und Widerwillen erntet. Der Kommentar, dass dies alles schon dagewesen und deshalb langweilig sei, lässt sich nicht nur auf die letzten Worte anderer Exekutierter, sondern auch auf die Konventionen tragischer Stücke im untersuchten Zeitraum beziehen. Es handelt sich hier um ein Stück, das sich fast schon explizit gegen die dramaturgische Konvention richtet einen den Tod überwindenden Existenzsinn zu konstruieren. Man kann diese Beobachtung nicht auf alle der behandelten Vormärzstücke übertragen, die gegen Konventionen der Todesdarstellung verstoßen. Schließlich handelt es sich bei diesen Stücken nicht um eine homogene Gruppe, sondern um eine Anhäufung von Einzelfällen, in denen jeder Autor seinen eigenen Weg sucht mit den gängigen Regeln zu brechen. Ein Verzicht oder sogar eine explizite Negierung eines den Tod überwindenden Existenzsinns lässt sich aber auch in anderen Stücken dieser Gruppe ausmachen, beispielsweise in Gutzkows *Nero*, wo dieses Element besonders deutlich am oben behandelten Sterbemonolog des Julius Vindex hervortritt.<sup>3</sup> Man kann also mindestens festhalten, dass ein Teil der Vormärzdramen sich gemeinsam mit anderen Konventionen der Todesdarstellung auch von der Konvention des Existenzsinns lossagt.

Auch das Schicksalsdrama stellt in gewisser Weise eine Ausnahme dar. Dies bestätigt sich auch, wenn man die betreffenden Stücke im Hinblick auf einen den Tod überwindenden Existenzsinn betrachtet. Im Schicksalsdrama fehlt es den Figuren an der nötigen Freiheit der eigenen Existenz einen Sinn zu verleihen. Ihr Schicksal ist ihnen von Beginn an vorgegeben und erfüllt sich unabhängig davon, wie die Figuren dazu stehen. Insofern braucht in der Sterbeszene keine Prüfung des Existenzsinns stattzufinden, stattdessen beweist das Schicksal durch den Tod der Figuren seine Macht über sie. Die heftige Kritik, der sich das Schicksalsdrama ausgesetzt sah und die sich unter anderem auch auf die Passivität der Hauptfiguren bezog<sup>4</sup>, kann man als ein Anzeichen dafür betrachten, dass dieses Genre als ein

---

<sup>1</sup> Büchner: Dantons Tod. S. 148.

<sup>2</sup> Vgl. oben, S. 121, 327.

<sup>3</sup> Siehe oben, S. 408.

<sup>4</sup> Siehe Balhar, S. 55-61. Vgl. auch oben, S. 366.

Verstoß gegen grundlegende ästhetische und möglicherweise sogar moralische Normen betrachtet wurde. Insofern wäre dieses Genre letztlich ein Beleg dafür, wie stark ausgeprägt die betreffenden Konventionen zu dieser Zeit waren.

#### 7.6.4. Die Dramaturgie des Sterbens

Dass dem den Tod überwindenden Existenzsinn ein so großer moralischer Wert zugeschrieben wird, ist eine der Ursachen dafür, dass die Todesdarstellung der untersuchten Dramen den Regeln einer Dramaturgie des Sterbens gehorcht. Durch die dramaturgische Bedeutung dieses Existenzsinns wird das Sterben zu einer Prüfung und gerät in den Fokus der Todesdarstellung. Letztendlich bedeutet dies, dass die Stücke ihrem Publikum vorführen, wie man moralisch richtig stirbt. Im Einzelfall mögen die Dichter mit ihren Todesszenen ganz andere Wirkungen im Sinn haben, aber in der Masse vermitteln die untersuchten Stücke den Eindruck, dass es geradezu ein moralisches Gebot ist über einen Existenzsinn zu verfügen, dem der eigene Tod nichts anhaben kann, und dass man dies durch das richtige Verhalten im Sterben beweisen muss. Von denjenigen Figuren, die diesen Beweis zu erbringen imstande sind, werden viele mit einer Vorahnung des Himmels belohnt, während einige von denen, die hieran scheitern, bereits die Qualen der Hölle zu verspüren scheinen.

Wie sehr die Todesdarstellung im untersuchten Zeitraum auf den Prozess des Sterbens fixiert ist, fällt auf, wenn man bedenkt, welche Alternativen denkbar wären, die in den untersuchten Stücken nicht enthalten sind. Eine Dramaturgie des Tötens ist beispielsweise kaum zu beobachten. Nur bei Kriegshelden und Banditen finden sich einige schwach ausgeprägte Ansätze dazu die Virtuosität des Tötens zu zelebrieren, aber bei den betreffenden Banditenfiguren handelt es sich nur um wenige Fälle, in denen diese Professionalisierung des Tötens noch dazu lediglich in den Dialogtexten angedeutet wird, während sie sich in der Praxis als eher unzuverlässig erweisen. Die Kriegshelden mögen die Feinde in Massen niedermähen, aber auch hiervon erhält man zumeist nur knappe Berichte, auf der Bühne dargestellt finden sich diese Taten nicht. Zudem wurde festgestellt, dass für die Darstellung solcher Heldenfiguren der Todesmut letztlich wichtiger ist als die Fähigkeit zu töten. Sieht man von Banditen und Kriegen ab, wird der Art und Weise des Tötens wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Die Methoden sind im Allgemeinen unspektakulär und verlangen kaum besondere Fähigkeiten.

Es handelt sich in den untersuchten Stücken auch nicht um eine Dramaturgie des Umgangs mit dem Tod anderer. Zwar gibt es klagende Angehörige und sogar Figuren, die sich umbringen, um dem oder der Geliebten ins Jenseits zu folgen, oder die aus Trauer sterben.

Hierbei geht es aber nur darum, durch kurze Darstellungen pathetischer Gefühlsausbrüche innerhalb der Sterbeszene oder in einer einzelnen separaten Trauerszene das Mitleid des Publikums zu erregen oder die Bedeutung der toten Hauptfigur zu betonen. Es wird nicht gezeigt, wie Hinterbliebene nach dem Tod einer geliebten Person längerfristig mit ihrer Trauer umgehen oder gar, welche Entwicklung sie dabei durchmachen<sup>1</sup>, denn ihre Emotionen sind den Dramatikern nicht für sich genommen wichtig, sondern nur insofern sie innerhalb der Darstellung des Todes der Hauptfigur eine Funktion erfüllen. Diese Funktion besteht, wie gesagt, zumindest zum Teil darin daran zu erinnern, dass der Tod der betreffenden Figur als ein Verlust aufzufassen ist und der Umstand, dass die Hauptfigur ihn so leicht erträgt, sie besonders auszeichnet.

Ebensowenig liegt in den behandelten Texten eine Dramaturgie der Genese des Mörders vor. Zwar sterben die meisten Figuren keinen natürlichen Tod, bei der Darstellung des Mordes geht es den Dramatikern aber äußerst selten darum zu zeigen, wie der Täter zu dem geworden ist, was er ist. Bei Schiller, der sich diesem Thema im *Verbrecher aus verlorener Ehre* später noch ausführlich widmet, finden sich in *Die Räuber* immerhin Ansätze dazu und noch ein paar andere Dramen, in denen Banditen im Mittelpunkt stehen, beschreiten einen ähnlichen Weg. Aber gerade in Stücken wie Zschokkes *Abällino* und Braunthals *Die Geopferten*, in denen zu Beginn thematisiert wird, wie die Hauptfiguren unter die Banditen geraten, erweisen sich diese Figuren letztendlich eben gerade nicht als kaltblütige Mörder. Abällino will lediglich die Gemeinschaften der Verbrecher von innen heraus zerstören, während die Hauptfigur im Stück Braunthals die anderen Banditen immer wieder von Verbrechen abzuhalten versucht, bis diese schließlich die Geduld verlieren und die Hauptfigur erschießen<sup>2</sup>. Obwohl auf der Titelseite des *Abällino* das Motto „Verhältnisse bestimmen den Menschen“ abgedruckt ist, zeigen diese Stücke letztendlich im Gegenteil, dass ein edler Mensch stets edel bleibt, wie tief er auch fallen mag. Andere Stücke geben erst gar nichts auf den Werdegang der Mörder. Die Täter sind verflucht, fehlgeleitet, haben ihr Temperament nicht im Griff, handeln im Irrtum oder sind schlicht böse. Die Entstehung ihres Charakters scheint dabei nicht von Interesse zu sein.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Es gibt aber Ausnahmen, in denen eine solche Entwicklung zumindest angedeutet wird, zum Beispiels in Albrechts *Masaniello von Neapel*, in dem die Ehefrau des Verstorbenen zunächst in aggressiver Weise die für dessen Tod verantwortlichen Figuren anklagt, dann den Wunsch äußert mit ihrem Kind in das einfache Leben in Armut zurückzukehren, dass sie vor dem Aufstieg ihres Mannes geführt hat, und sich schließlich am Sarg ihres Gatten umbringt. Vgl. oben, S. 204. Solche Ausnahmen zeigen, dass die Darstellung einer solchen Entwicklung im untersuchten Zeitraum durchaus denkbar war, die Dramatiker legten nur keinen Wert darauf.

<sup>2</sup> Vgl. oben, S. 514.

<sup>3</sup> Eine der wenigen Ausnahmen hiervon findet sich in Tiecks *Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens*, in dem der Wolf einem Hund ausführlich darlegt, wie er zu seinem Menschenhass gekommen ist. Diese Szene könnte

Auch handelt es sich im untersuchten Zeitraum nicht um eine Dramaturgie des Jenseits. Zwar drücken die Sterbenden in ihren letzten Worten häufig aus, ob sie im Jenseits mit Verdammung oder mit Erlösung rechnen, doch dies geschieht nur, insoweit es nötig ist, um damit die Belohnung oder die Strafe anzudeuten, die die Figur für ihr Verhalten erhält. Was die Figuren konkret im Jenseits zu erwarten haben, wird in kaum einem der untersuchten Stücke thematisiert. Die Hölle wird zumindest in ein paar wenigen Ausnahmefällen auf der Bühne dargestellt, etwa in *Die Jubelfeier der Hölle, oder Faust der jüngere* von Karl Friedrich Benkowitz.<sup>1</sup> Was hinter der Himmelspforte liegt, bekommt kaum zu sehen. Einzig in Lichtensteins *Ferdusi* sieht man Liebende, die Selbstmord begangen haben, tatsächlich einmal im Jenseits miteinander vereint.<sup>2</sup> Hierbei geht es aber um muslimische Jenseitsvorstellungen oder zumindest um das, was der Autor dafür hält. Keines der in der Stichprobe enthaltenen Stücke versucht sich an einem Bild von einer christlichen Vorstellung des Himmels. Dass es ein Jenseits gibt, das sich in Himmel und Hölle teilt, setzen die meisten Stücke ebenso wie die Existenz Gottes als Selbstverständlichkeit voraus, behandeln aber nicht dessen Beschaffenheit.

In den untersuchten Stücken liegt auch keine Dramaturgie der Sterblichkeit oder des Todes an sich vor. Die Vergänglichkeit des Menschen, die für die Literatur des Barock noch von so großer Bedeutung ist, erfährt wenig Beachtung. Zu sehr sind die Dramatiker auf den Tod der Hauptfigur fixiert und damit beschäftigt zu betonen, was an ihm das Besondere ist, um der allgemeinen Tatsache der menschlichen Sterblichkeit viel Aufmerksamkeit zu widmen. Eine Thematisierung wie etwa in Calderóns *Das große Welttheater* sucht man in den untersuchten Dramen vergeblich. Von einer Gleichheit aller Menschen im Tod ist ebenfalls wenig zu sehen. In Schintlings *Bartolo der Bandit*, einem der wenigen Stücke, in denen überhaupt die Idee einer solchen Gleichheit auftaucht, wird sie negiert: „Dummer Bartolo, siehst denn nicht den Unterschied auch hier! sihe das Grab des Bettlers: du findest keine Zierathen darum, es liegt so ganz einfach da, wie es Muttererde giebt; betrachte hingegen jenes, des Doge, wie hoch es über die anderen hervorragt!“<sup>3</sup> Auch Auftritte eines personifizierten Todes finden sich im untersuchten Zeitraum nahezu gar nicht. Das *Theater-Lexikon* führt zwar aus, dass man den Tod allegorisch als Gerippe oder Gestalt in dunklem Gewand mit Sense darstellen

---

man allerdings auch als Parodie auf Versuche wie denjenigen Schillers, die Genese des Verbrechers darzustellen, auffassen, obgleich die Argumentation des Wolfes nichts Lächerliches an sich hat abgesehen von dem Umstand, dass es hier eben ein Wolf ist, der dafür argumentiert, dass er erst von den Menschen zu dem gemacht wurde, was er ist. Siehe Tieck: Rothkäppchen. S. 484-494.

<sup>1</sup> Vgl. oben, S. 165.

<sup>2</sup> Lichtenstein: *Ferdusi*. S. 68.

<sup>3</sup> Schintling: *Bartolo*. S. 77.

könnte<sup>1</sup>, in den dramatischen Texten fehlt hiervon jedoch jede Spur. Lediglich in Falks *Unser Herr und der Schmidt von Apolda* tritt einmal ein Engel mit den Worten auf: „Ich bin's, der Tod, du musst nun mit mir in die Gruft!“<sup>2</sup>

Es ist also tatsächlich fast ausschließlich eine Dramaturgie des Sterbens, die die Todesdarstellung im untersuchten Textkorpus bestimmt, und selbst hinsichtlich des Sterbens ist sie noch stark eingeschränkt. Der körperliche Prozess des Sterbens spielt kaum eine Rolle, im Mittelpunkt steht die Prüfung, die der Sterbende mit seinem Verhalten ablegt und von der seine endgültige moralische Beurteilung abhängt, sowie die Darstellung seines Triumphs oder seiner Niederlage in dieser Prüfung. Dies bedeutet aber nicht, dass das moralisch richtige Sterben als ein besonders schwieriges Unterfangen dargestellt würde, das vom Sterbenden große Anstrengung erforderte. Den positiv dargestellten Figuren, die diese letzte Prüfung bestehen, scheint sie ganz im Gegenteil größtenteils sehr leicht zu fallen. Sie müssen sich nicht bemühen, um sie zu bestehen, denn hierzu ist nichts weiter nötig, als dass sie auch in dieser Situation bleiben, was sie sind. Die negativ dargestellten Figuren hingegen bestehen zum Teil auch dann nicht, wenn sie im Tod noch die Umkehr versuchen, wie etwa das Beispiel Fredegundes in Wachers *Brunhild*, die trotz aufrichtiger Reue zur Hölle fährt, oder die gescheiterten Gebete Franz Moors in Schillers *Die Räuber* sowie der Titelfigur in Klingemanns *Faust* zeigen. Was sie sind, können diese Figuren in ihren letzten Augenblicken nicht mehr ändern. Einigen Figuren wie etwa Weidmanns *Pizarro* gelingt sterbend noch ein so fundamentaler Wandel, dass sie durch ihn auf göttliche Erlösung hoffen dürfen. Auch Pizarro muss sich aber nicht anstrengen, um dies zu erreichen. Ohne sich darum bemüht zu haben, gewinnt er sterbend die Erkenntnis, dass sein bisheriges Handeln verfehlt und verdammenstwert war. Sein weiteres Verhalten scheint ihm angesichts dieser Erkenntnis selbstverständlich zu sein, es findet sich kein Hinweis darauf, dass es ihn in irgendeiner Weise Überwindung kosten würde. Wenn eine Figur sich erst zum richtigen Verhalten im Angesicht des Todes überwinden muss, wie Franz Moor oder Klingemanns Faust, so ist dies bereits ein Zeichen dafür, dass sie dieser letzten Prüfung nicht gewachsen ist. Geprüft wird nämlich nicht die Leistung des Sterbenden, sondern sein innerstes Wesen, das sich im Tod offenbart, ob der Sterbende dies will oder nicht. Dieses innere Wesen ist eben der Sinn, den die Figur ihrer Existenz zuschreibt.

---

<sup>1</sup> Theater-Lexikon. S. 1075.

<sup>2</sup> Falk: *Unser Herr und der Schmidt von Apolda*. S. 58.

## **8. Nachwort**

Im Laufe der vorliegenden Arbeit wurden eine Vielzahl verschiedener Aspekte der Todesdarstellung angesprochen und Fragen aufgeworfen, zu deren zufriedenstellender Klärung eine viel ausführlichere Auseinandersetzung nötig wäre, als sie hier geleistet werden konnte. Ich hoffe zwar im letzten Kapitel zumindest ein paar lose Enden verknüpft und Antworten geliefert zu haben, aber auch dort konnte manches nur knapp behandelt werden und viele der Beobachtungen aus den vorhergehenden Kapiteln blieben gänzlich unbeachtet. So ist diese Arbeit letztlich eher eine Fundgrube für Fragestellungen, die auf eine bessere Beantwortung warten, als selbst schon eine abschließende Untersuchung des Themas zu sein. Dies entspricht zwar durchaus der eingangs formulierten Zielsetzung, bedeutet aber nichtsdestotrotz, dass viele der Thesen und Beobachtungen dieser Arbeit der genaueren Erforschung bedürfen, um ihren Wert voll entfalten zu können oder auch nur auf einer gesicherten Grundlage zu stehen. Zum Abschluss möchte ich deshalb noch einmal kurz darauf eingehen, inwiefern eine Arbeit wie die vorliegende meiner Ansicht nach ein Fundament darstellen kann, auf dem andere Arbeiten aufbauen können, und inwieweit sie selbst darauf angewiesen ist, von anderen Arbeiten gestützt oder vielleicht auch widerlegt zu werden.

Hierzu ist zunächst notwendig, noch einmal kurz zu reflektieren, welcher Mittel sich die vorliegende Arbeit bedient. Wie zu Beginn ausgeführt, bewegt sie sich zwischen quantitativer Literaturwissenschaft auf der einen und der auf dem Close Reading basierenden Interpretation der Texte auf der anderen Seite. Es war nicht möglich anders vorzugehen, da zu Beginn dieser Arbeit noch die Wissensgrundlage fehlte, um präzise Fragestellungen zu formulieren. Es gab nur einen weitgehend unerforschten Themenbereich, von dem sich vermuten ließ, dass er zumindest für einen signifikanten Teil der betreffenden dramatischen Texte von großer Bedeutung ist, aber worin diese Bedeutung konkret besteht und in welchen Formen sie auftritt, war nicht abzusehen. Mein Vorgehen bestand deshalb darin, mich in diesen unerforschten Bereich vorzutasten, bis ich dabei auf ein Problem oder eine interessant erscheinende Beobachtung stieß, und dann erst zu entscheiden, wie damit umzugehen ist. Das bedeutete manchmal einen statistischen Beleg zu liefern, manchmal eine Stelle aus einem konkreten Textbeispiel zu interpretieren und manchmal auch einfach nur auf das Problem hinzuweisen und die Lösung anderen zu überlassen. Die Konsequenz davon ist, dass die vorliegende Arbeit neben vielen offenen Fragen sowohl Interpretationen als auch Daten geliefert hat, aber beides nur in begrenztem Umfang. Eine Untersuchung, die sich nun auf eine dieser Fragestellungen konzentrierte, könnte sich hinsichtlich ihrer Methoden leichter

festlegen und diese dann viel gründlicher und umfassender einsetzen. Dies scheint mir gerade im Hinblick auf die quantitativen Verfahren nötig.

In der vorliegenden Arbeit konnten die untersuchten Stichproben oft nicht für statistische Belege genutzt werden, weil sich der hierfür nötige Aufwand zur Definition der verwendeten Begriffe und Überprüfung der einzelnen Stücke als zu groß erwies. Selbst in manchen Fällen, in denen statistische Angaben gemacht wurden, musste darauf hingewiesen werden, dass es sich eher um grobe Schätzungen handelt. So stand etwa der Beantwortung der Frage, wie viele Hauptfiguren in den untersuchten Stücken zu Tode kommen, das Problem im Wege, dass für den Begriff „Hauptfigur“ nur schwer eine exakte Definition zu finden ist, die nicht hin und wieder zu völlig kontraintuitiven Ergebnissen führt. Aber selbst wenn eine solche Definition vorhanden gewesen wäre, hätte doch nicht jedes einzelne der in der Stichprobe enthaltenen Stücke darauf untersucht werden können, welche seiner Figuren unter diese Definition fallen. Die vorliegende Arbeit musste sich deshalb mit einer groben Skizzierung der wahren Verhältnisse begnügen. Für einen ersten Versuch sich einem so weiten Thema anzunähern, erscheint mir dies akzeptabel, aber auf Dauer kann man sich mit so vagen Ergebnissen kaum zufriedengeben. Ich zweifle nicht daran, dass viele meiner im Laufe dieser Arbeit gemachten Behauptungen bei genauerer Überprüfung korrigiert oder zumindest genauer ausdifferenziert werden müssten. So sehr ich auch darauf hoffe, dass die vorliegende Arbeit rezipiert und als Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen benutzt wird, wäre es deshalb ein Fehler die hier vertretenen Thesen in solchen Untersuchungen unreflektiert zu wiederholen. Arbeiten, die sich detaillierter einzelnen Fragestellungen widmen wollen, brauchen letztendlich verlässlichere Daten, als sie die vorliegende Arbeit liefern kann.

Für Arbeiten, die sich auf die Aufgabe der Datenerhebung konzentrieren und dabei den Themenbereich etwas enger eingrenzen, scheint es mir durchaus möglich verlässliche Daten zu gewinnen, und zwar auch hinsichtlich komplexer Phänomene, die die Handlungsebene betreffen, und nicht nur hinsichtlich formaler und grammatikalischer Eigenschaften. Hierzu müssten eventuell die Auswahlkriterien für eine Stichprobe angepasst werden, vor allem hinsichtlich der Aufteilung auf verschiedene Gattungen, die sich in der vorliegenden Arbeit als nicht sonderlich effektiv erwiesen hat. Da ich keine Gattung vernachlässigen oder voreilig aus meiner Untersuchung ausschließen wollte, ohne hierfür über stichhaltige Argumente zu verfügen, habe ich mich dazu entschlossen die Zusammensetzung der Stichprobe an den Verhältnissen des Buchmarkts auszurichten. Es hat sich allerdings gezeigt, dass einige Genres, insbesondere das in der Stichprobe mit 139 Stücken vertretene Lustspiel, im Hinblick auf das Thema Tod tatsächlich von geringem Interesse sind. Die Untersuchung dieser



Gattungen war zwar nicht völlig vergeblich. So wurde beispielsweise im Kapitel *Struktur* das in Lustspielen verbreitete Phänomen des Todes in der Vorgeschichte behandelt, im Kapitel *Figuren* wurde die vergleichsweise kritische Haltung einiger Lustspiele zum Selbstmord festgestellt. Eine Untersuchung, die sich nicht gerade mit diesen Phänomenen beschäftigt, sondern beispielsweise mit Aspekten der Darstellung des Sterbens auf der Bühne, könnte mit anderen Auswahlkriterien aber deutlich effizienter arbeiten.

Die Schwierigkeiten, die in der vorliegenden Arbeit einer häufigeren und genaueren quantitativen Analyse des untersuchten Textkorpus im Wege standen, könnten sich schon durch eine enge Begrenzung des Forschungsgegenstandes und eine auf diesen Forschungsgegenstand zugeschnittene Textauswahl teilweise auflösen. Je nach Fragestellung stehen zudem eventuell computergestützte Analyseverfahren zur Verfügung, die in der vorliegenden Untersuchung nicht zur Anwendung kamen. Die Verwendung von Programmen zur automatischen Texterkennung auf digitale Kopien von Texten in Frakturschrift ist derzeit mit einigen Schwierigkeiten verbunden, die zum Teil mit diesen Programmen selbst, zum Teil aber auch mit der schlechten Qualität mancher Scans oder der gedruckten Vorlagen zusammenhängen. Dieses technische Problem könnte sich aber in den kommenden Jahren auflösen, sei es durch Verbesserung der Programme, durch hochwertigere Scans oder auch dadurch, dass die Frakturtexte in Antiqua übertragen werden, wie es in Deutschland beispielsweise im Rahmen des Projekts Gutenberg geschieht, welches bislang allerdings noch nicht in dem Maße Texte außerhalb des Kanons enthält, wie es für die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit nötig gewesen wäre. Für Untersuchungen, die nicht denselben Anspruch haben auch heute weitestgehend vergessene Texte ebenso zu behandeln wie kanonische, sind aber eventuell schon heute alle nötigen Mittel für die Anwendung computergestützter Verfahren ohne größeren Aufwand verfügbar.

Im Hinblick auf die Untersuchung komplexer inhaltlicher Zusammenhänge sind die Möglichkeiten computergestützter Analyseverfahren natürlich begrenzt. Aber auch in solchen Fällen können sie noch wertvolle Vorarbeit zur Beantwortung der betreffenden Fragestellung leisten. Beispielsweise könnte bei der Vorauswahl der Texte eine Suche nach bestimmten Stichworten verwendet werden. Für die vorliegende Arbeit kam dies nicht in Frage, denn durch bei der Stichwortsuche nach Begriffen wie „Tod“ oder „sterben“ in dramatischen Texten stößt man weniger auf konkrete Todesfälle, sondern eher auf die rhetorische Verwendung dieser Begriffe im Dialogtext, die nicht Thema dieser Arbeit war. Für Arbeiten, die über andere, präzisere Fragestellungen verfügen oder sich gerade für diese rhetorischen Phänomene interessieren, mag diese Methode jedoch die der Textauswahl hilfreich sein. Auch

bei der eben erwähnten Frage nach der Todesart der Hauptfiguren könnten computergestützte Verfahren helfen, beispielsweise bei der Untersuchung, welche Figuren in den einzelnen Stücken als Hauptfiguren zu betrachten sind, etwa durch eine automatische Erfassung der Redeanteile. Ist diese Frage erst einmal geklärt, könnte eine quantitative Analyse, die technische Hilfsmittel einsetzt und ihren Gegenstand in der genannten Weise beschränkt, überhaupt sehr viele exakte Daten über den Tod von Hauptfiguren liefern, z.B. zur Todesart, zur Länge des Sterbemonologs und zur Häufigkeit bestimmter Wörter, Wendungen und Satzkonstruktionen innerhalb dieser Monologe, zur Frequenz, mit der in den Sterbeszenen die Repliken der Figuren aufeinander folgen, zur Anzahl der umstehenden Figuren bei der Todesdarstellung auf der Bühne und dem Grad der Vernetzung dieser Figuren untereinander, zur genauen Position des Todesfalls im Stück, zum Todesort oder auch zur Mobilität der Figur zwischen der tödlichen Verletzung und dem Zeitpunkt des Todes bzw. der Leiche nach dem Eintritt des Todes. Solche Daten können sehr hilfreich sein, sowohl für den Versuch ein besseres Gesamtbild der Literatur der untersuchten Zeit zu erhalten, als auch bei der Interpretation einzelner Texte und dem Vergleich dieser Texte mit literarischen Normen. Eine Arbeit wie die vorliegende, die zwar eine große Menge an Texten untersucht, jedoch nur sporadisch zu quantitativen Verfahren greift, kann die genauen und verlässlichen Daten, die aus rein quantitativen Untersuchungen gewonnen werden, nicht ersetzen. Meine eigenen Ergebnisse können bestenfalls anderen Forschern Hinweise auf lohnende Felder für solche Untersuchungen liefern. Keinesfalls sollte der Eindruck entstehen, dass mit der vorliegenden Arbeit bereits eine ausreichende quantitative Untersuchung des gewählten Themenbereichs geleistet worden wäre.

Allerdings hat eine solche auf die Datenerhebung konzentrierte Untersuchung eventuell das Problem, dass sie ihre eigene Nützlichkeit nicht erweisen kann. Der Aufwand der Datenerhebung dürfte in der Regel zu groß sein, um diese Daten dann innerhalb derselben Untersuchung noch in größerem Umfang interpretatorisch zu nutzen, sofern es sich nicht um ein arbeitsteiliges Projekt einer größeren Gruppe von Forschern handelt. Solche Untersuchungen sind deshalb angreifbar und müssen sich möglicherweise die Frage gefallen lassen, wozu ihre Daten letztendlich gut sein sollen. Bis zu einem gewissen Grad gilt dies natürlich auch für die vorliegende Arbeit. Schließlich habe ich selbst schon auf den ersten Seiten zu rechtfertigen versucht, warum diese Arbeit hinsichtlich der Interpretation einzelner Werke und auch der Herstellung historischer Zusammenhänge manches schuldig bleibt, was man gemeinhin von literaturwissenschaftlichen Arbeiten erwartet. Dennoch kann die vorliegende Arbeit auf einige wertvolle Erkenntnisse verweisen, die für die Interpretation von

Einzeltexten gewinnbringend sind, beispielsweise über die dramaturgischen Funktionen der den Sterbenden umgebenden Figuren in einer Todesszene oder die den Sterbemonologen zugrundeliegende Annahme der sich im Tod offenbarenden Wahrheit. Eine Arbeit, die nur Daten erhebt, ist nicht so leicht zu verteidigen. Ob solche Arbeiten entstehen, wird deshalb wohl weniger von den technischen Möglichkeiten oder dem mit ihnen verbundenen Arbeitsaufwand abhängen, als davon, ob ihnen von Seiten der Literaturwissenschaft die nötige Anerkennung zuteilwerden wird.

Was die Ansätze zu Interpretationen einzelner Texte anbetrifft, scheinen mir die Grenzen der vorliegenden Arbeit offensichtlich zu sein. Es wurden fast ausschließlich kurze Textstellen interpretiert, der größere Handlungskontext wurde dabei nur sehr eingeschränkt berücksichtigt. Somit wurde keine Antwort auf die Frage geliefert, wie sich diese Interpretationsansätze in eine Gesamtinterpretation des jeweiligen Stückes einfügen lassen. Es war allerdings auch nicht das primäre Ziel, neue Perspektiven im Hinblick auf die Interpretation bestimmter einzelner Texte zu schaffen, und angesichts des Umstandes, dass ich der Sekundärliteratur zu den behandelten Texten kaum Beachtung geschenkt habe, wage ich auch nicht zu beurteilen, ob meine Arbeit dies leisten kann oder nicht. Jedoch hoffe ich, durch meine Interpretationen einige dramaturgische Grundsätze im Umgang mit dem Tod herausgearbeitet zu haben, deren Kenntnis für die Interpretation dramatischer Texte aus dem untersuchten Zeitraum hilfreich sein kann. Ebenso, wie bei den in dieser Arbeit enthaltenen quantitativen Ansätzen, gilt aber auch hier, dass es sich eher um einen groben Überblick als um detaillierte und verlässliche Untersuchungsergebnisse handelt. Ich bin mir sicher, dass man hinsichtlich einiger der beobachteten dramaturgischen Normen zu einem deutlich differenzierteren Bild gelangen würde, würde man bei den Interpretationen, aus denen ich diese Normen abgeleitet habe, mehr ins Detail gehen. Auch Arbeiten, die sich auf interpretativem Wege noch einmal einzelnen, enger begrenzten Fragestellungen widmen, könnten der vorliegenden Arbeit also manches hinzufügen und manches präzisieren.

Mit der vorliegenden Arbeit ist das Thema des Todes in den deutschen Dramen zwischen 1768 und 1849 also keineswegs befriedigend abgehandelt. Dies wäre es erst, wenn zahlreiche einzelne Arbeiten, quantitative wie interpretative, sich den einzelnen Bereichen innerhalb dieses Themas widmen und anschließend noch einmal eine oder mehrere Arbeiten versuchen würden, einerseits die Ergebnisse dieser Arbeiten zusammenzufassen und andererseits den Zusammenhang zu den historischen und soziologischen Kontexten herzustellen, die in der vorliegenden Arbeit vernachlässigt wurden. Hierbei stellt sich nicht nur die Frage, ob dieses Ziel jemals erreicht werden wird, sondern auch, ob es sich lohnt, das Ziel einer so

aufwendigen abschließenden Aufarbeitung dieses Themas zu verfolgen. So sehr ich auch betont habe, wie wichtig weitere Untersuchungen wären, um verlässliche Ergebnisse zu erhalten, und so sehr ich auch davon überzeugt bin, dass eine genaue Kenntnis des dramaturgischen Umgangs mit dem Tod bei der Interpretation einzelner Stücke hilft, darf doch nicht vergessen werden, dass es noch viele andere Themen gibt, hinsichtlich deren noch nicht einmal geleistet wurde, was die vorliegende Arbeit für das Thema Tod geleistet hat. Es gibt noch sehr wenige Arbeiten, die versuchen auf der Grundlage eines großen Textkorpus einen Überblick über weit gefasste Themenbereiche zu verschaffen. Dies kann man der Literaturwissenschaft schwerlich vorwerfen, wenn man bedenkt, wie schlecht verfügbar Texte abseits des literarischen Kanons bis vor einigen Jahren waren. Ohne die Fortschritte in der Digitalisierung von Texten hätte auch die vorliegende Arbeit nicht entstehen können. Der Aufwand, all die untersuchten Texte in physischer Form zu beschaffen, wäre viel zu groß gewesen, manche von ihnen wären eventuell gar nicht verfügbar gewesen. Da nun aber durch diverse Onlineplattformen ein so reichhaltiger Schatz an Texten so leicht verfügbar geworden ist, wird die Literaturwissenschaft nicht umhinkommen die Möglichkeiten, die die fortschreitende Digitalisierung mit sich bringt, auf die eine oder andere Weise zu nutzen. Eine solche Fülle an Quellenmaterial, das für jeden offen einsehbar ist, kann eine wissenschaftliche Disziplin auf die Dauer schwerlich ignorieren, ohne sich angreifbar zu machen. Früher oder später müsste man sich die Frage gefallen lassen, weshalb man sich immer wieder mit dem literarischen Kanon beschäftigt, während noch so viele unerforschte Texte zur Verfügung stehen, von denen sich zumindest ein Teil sowohl hinsichtlich der literarischen Qualität als auch hinsichtlich ihrer Popularität beim zeitgenössischen Publikum und ihres Einflusses auf andere Werke auf einem ähnlichen Niveau befinden mag, wie viele der kanonischen Texte. Es scheint mir deshalb kein Zweifel zu bestehen, dass die Literaturwissenschaft sich mit diesen digitalisierten Textmassen auseinandersetzen muss. Fraglich ist lediglich, auf welche Weise sie dies tun wird. Es mag in Zukunft häufiger dazu kommen, dass Forscher sich das eine oder andere dieser Werke, das ihnen in einem bestimmten Kontexte interessant erscheint, aus der Masse heraussuchen und einer genaueren Untersuchung unterziehen. Auf diese Weise wird aber wohl nur ein geringer Teil des Textkorpus behandelt und möglicherweise auf längere Sicht in den Kanon überführt. Will die Literaturwissenschaft die digitalisierten Textmassen tatsächlich aufarbeiten, wird dies nur in Form von Untersuchungen geschehen können, die die Texte in der Masse behandeln. Dies bedeutet, dass man sich entweder rein quantitativer Methoden bedienen muss oder sich, wie die vorliegende Arbeit, daran versucht quantitative Methoden mit der Textinterpretation zu verbinden. Ob mir in dieser Arbeit stets die rechte

Mischung zwischen quantitativer Analyse und Interpretation gelungen ist, sei dahingestellt. Ich persönlich hatte mir zu Beginn vor allem hinsichtlich der Erhebung statistischer Daten deutlich größere Ziele gesetzt, die ich aus den genannten Gründen leider nicht erreicht habe. Aber ich hoffe, dass man auch dann, wenn man mein persönliches methodisches Vorgehen in dieser Arbeit kritisch betrachtet, doch das Potential anerkennt, das in solchen Versuchen liegt. Einen Überblick über ein so weites Themengebiet und eine so große Anzahl an Texten zu schaffen, kann weder mit rein quantitativen Methoden gelingen, die nur Daten liefern ohne Zusammenhänge herzustellen, noch mit detaillierten Interpretationen, die ein Übermaß an Zusammenhängen liefern und dabei zwangsweise die Masse der Texte aus dem Auge verlieren. Letztlich kann zwar nicht auf Arbeiten verzichtet werden, die sich ganz auf die eine oder andere Methode konzentrieren. Solange sich die Literaturwissenschaft allerdings in der Situation befindet, dass sie sich mit einer riesigen Menge ihr bislang völlig unbekannter Texte konfrontiert sieht, scheint es mir kein Fehler zu sein zu heuristischen Mitteln zu greifen und Methoden auf eine Weise miteinander zu kombinieren, auf die man sich in kurzer Zeit einen Überblick über das Textkorpus verschaffen kann, auch wenn dies mit einigen Ungenauigkeiten einhergeht. Während ich mir also auf der einen Seite wünschen würde, dass die in dieser Arbeit gemachten Beobachtungen und aufgestellten Thesen in anderen Arbeiten einer eingehenderen Behandlung unterzogen werden, scheint es mir auf der anderen Seite noch wichtiger, dass Arbeiten zu anderen Themen entstehen, die auf ähnliche Weise quantitative und interpretative Methoden kombinieren und auf diese Weise einen Überblick über große Textmengen und weite Themenbereiche verschaffen. Möglicherweise würden diese Arbeiten auch Wege finden, diese Methoden auf effektivere Weise miteinander zu kombinieren, als es mir in der vorliegenden Arbeit gelungen ist.

## **9. Anhang**

### **9.1. Ergebnisse der Untersuchung zu Häufigkeit einzelner Gattungen<sup>1</sup>**

#### **Gesamt:**

5025 Stücke, 781 Gattungen

Akteinteilung: 583xkA<sup>2</sup> (11,6%), 1070x1A<sup>3</sup> (21,3%), 602x2A (12,0%), 898x3A (17,9%), 485x4A (9,7%), 1359x5A (27,0%), 25x6A (0,5%), 2x7A (0,0%)

#### **Nach Gattungsoberbegriffen<sup>4</sup>:**

**Lustspiel** 1388,5<sup>5</sup> Stücke (27,6%), 66 Gattungen

Akteinteilung: 25,5xkA, 498,5x1A, 173,5x2A, 304x3A, 142x4A, 244x5A, 1x6A

**Schauspiel** 918 Stücke (18,3%), 79,5 Gattungen

22,5xkA, 120x1A, 75x2A, 158,5x3A, 165x4A, 368x5A, 9x6A

**Trauerspiel** 588 Stücke (11,7%), 41 Gattungen

5xkA, 22x1A, 11x2A, 65x3A, 54x4A, 427x5A, 4x6A

**Posse** 242 Stücke (4,8%), 41 Gattungen

10xkA, 105,5x1A, 51x2A, 53,5x3A, 13x4A, 8x5A, 1x6A

**Drama** 238 Stücke (4,7%), 46 Gattungen

14xkA, 37x1A, 23x2A, 47x3A, 18x4A, 98x5A, 1x6A

---

<sup>1</sup> Nähere Angaben zu dieser Untersuchung finden sich im Vorwort, S. 21.

<sup>2</sup> kA = Keine Akteinteilung. Es handelt sich hierbei zumeist um Einakter, die lediglich nicht explizit als Einakter deklariert werden.

<sup>3</sup> A=Akte

<sup>4</sup> Berücksichtigt werden in dieser Liste nur Gattungsoberbegriffe, denen mindestens fünf Stücke zugeordnet werden konnten. Die übrigen werden unter „Andere“ zusammengefasst.

<sup>5</sup> Wenn Stücke zwei Gattungen zugleich zugeschrieben werden, wird das Stück jeder zur Hälfte angerechnet. Wenn Stücke drei oder mehr Gattungen zugleich zugeschrieben werden (z.B. „Schau-, Trauer- und Thränenpiel“), habe ich diese Mehrfachzuschreibung jedoch als eigene Gattung gewertet und diese zusammen mit anderen seltenen Gattungszuschreibungen unter dem Begriff „Andere“ zusammengefasst.

**Oper** 149 Stücke (3,0%), 42 Gattungen

1xkA, 10x1A, 65x2A, 85x3A, 12x4A, 6x5A

**Singspiel** 144 Stücke (2,9%), 26 Gattungen

10xkA, 31x1A, 67x2A, 30x3A, 3x4A, 3x5A

**Gemälde** 132 Stücke (2,6%), 64 Gattungen

13xkA, 13x1A, 11x2A, 20x3A, 30x4A, 45x5A

**Tragödie** 89 Stücke (1,8%), 13 Gattungen

14xkA, 2x1A, 2x2A, 3x3A, 8x4A, 59x5A, 1x6A

**Ohne Zuschreibung** 85 Stücke (1,7%)

56xkA, 2x1A, 3x2A, 8x3A, 2x4A, 14x5A

**Szene/Szenen** 84 Stücke (1,7%), 34 Gattungen

61xkA, 12x1A, 4x2A, 4x3A, 2x4A, 1x5A

**Gedicht** 72 Stücke (1,4%), 9 Gattungen

9xkA, 8x1A, 2x2A, 9x3A, 7x4A, 35x5A, 2x6A

**Operette** 68 Stücke (1,4%), 7 Gattungen

4xkA, 26x1A, 19x2A, 18x3A, 1x4A

**Nachspiel** 63 Stücke (1,3%), 13 Gattungen

34xkA, 23x1A, 5x2A, 1x3A

**Vorspiel** 62 Stücke (1,2%), 13 Gattungen

36xkA, 25x1A, 1x3A

**Festspiel** 45,5 Stücke (0,9%), 10,5 Gattungen

27xkA , 13,5x1A, 1x2A, 4x3A

**Komödie** 45 Stücke (0,9%), 16 Gattungen

12xkA, 4x1A, 3x2A, 8x3A, 1x4A 17x5A

**Spiel** 45 Stücke (0,9%), 14 Gattungen

23xkA, 14x1A, 4x2A, 2x3A, 2x5A

**Märchen** 42 Stücke (0,8%), 21 Gattungen

3x2A, 21x3A, 10x4A, 8x5A

**Schwank** 36 Stücke (0,7%), 8 Gattungen

5xkA, 22x1A, 5x2A, 4x3A

**Sprichwort/Sprichwortspiel** 29 Stücke (0,6%), 2 Gattungen

23xkA, 6x1A

**Zauberspiel** 26,5 Stücke (0,5%), 14,5 Gattungen

1xkA, 19,5x2A, 4x3A, 2x5A

**Kinderspiel** 23 Stücke (0,5%), 2 Gattungen

21xkA, 2x1A

**Liederspiel** 22 Stücke (0,4%), 4 Gattungen

4xkA, 16x1A, 2x2A

**Melodram/Melodrama** 20 Stücke (0,4%), 10 Gattungen

5xkA, 1x1A, 5x2A, 6x3A, 3x4A

**Gespräch** 18 Stücke (0,4%), 11 Gattungen

18xkA

**Kleinigkeit** 17 Stücke (0,3%), 4 Gattungen

3xkA, 12x1A, 2x2A



**Skizze** 17 Stücke (0,3%), 7 Gattungen

11xkA, 2x1A, 2x2A, 1x3A, 1x5A

**Heldenspiel** 12 Stücke (0,2%), 3 Gattungen

1xkA, 1x1A, 1x2A, 2x3A, 3x4A, 4x6A)

**Bild/Bilder** 11 Stücke (0,2%), 9 Gattungen

4xkA, 1x1A, 1x2A, 2x3A, 2x4A, 1x5A

**Idylle** 10 Stücke (0,2%), 5 Gattungen

7xkA, 1x1A, 2x2A

**Prolog** 10 Stücke (0,2%), 2 Gattungen

8xkA, 2x1A

**Duodrama** 9 Stücke (0,2%), 4 Gattungen

8xkA, 1x2A

**Fragment** 9 Stücke (0,2%), 3 Gattungen

8xkA, 1x5A

**Scherz** 9 Stücke (0,2%), 3 Gattungen

2xkA, 6x1A, 0,5x2A, 0,5x3A

**Anekdote** 8,5 Stücke (0,2%), 5,5 Gattungen

4xkA, 2,5x1A, 2x2A

**Burleske** 8 Stücke (0,2%), 3 Gattungen

4x1A, 2x2A, 2x3A

**Dichtung** 8 Stücke (0,2%), 2 Gattungen

1xkA, 3x3A, 1x4A, 3x5A

**Monodrama** 8 Stücke (0,2%), 3 Gattungen

7xkA, 1x2A

**Sage** 8 Stücke (0,2%), 7 Gattungen

3xkA, 1x1A, 1x2A, 2x3A, 1x4A

**Cantate** 7 Stücke (0,1%), 1 Gattung

4xkA, 2x2A, 1x3A

**Parodie** 7 Stücke (0,1%), 2 Gattungen

1x1A, 5x2A, 1x3A

**Farce** 6,5 Stücke (0,1%), 3,5 Gattungen

2xkA, 0,5x2A, 2x3A, 2x5A

**Bagatelle** 6 Stücke (0,1%), 1 Gattung

5xkA, 1x1A

**Oratorium** 6 Stücke (0,1%), 2 Gattungen

3x2A, 3x3A

**Phantasie** 6 Stücke (0,1%), 3 Gattungen

3xkA, 1x2A, 1x5A, 1x7A

**Quodlibet** 6 Stücke (0,1%), 1 Gattung

**Zwischenspiel** 6 Stücke (0,1%), 2 Gattungen

2xkA, 1x1A, 1x2A, 1x3A, 1x4A

**Charade** 5 Stücke (0,1%), 3 Gattungen

3xkA, 2x3A

**Andere** 120,5 Stücke (2,4%), 93,5 Gattungen

43xkA, 19x1A, 17x2A, 18,5x3A, 6x4A, 13x5A, 2x6A, 1x7A

## **Anteile einzelner Untergattungen an den Hauptgattungen<sup>1</sup>:**

### **Lustspiel**

Lustspiel 1125 Stücke (81,0%)  
Originallustspiel 123 Stücke (8,9%)  
Lustspiel mit Gesang 15 Stücke (1,1%)  
Lustspiel in Versen 11 Stücke (0,8%)  
Rührendes Lustspiel 8 Stücke (0,6%)  
Ländliches Lustspiel 7 Stücke (0,5%)  
Rätsellustspiel 6 Stücke (0,4%)  
Lustspiel für Kinder 5 Stücke (0,4%)  
Andere 88,5 Stücke (6,4%)

### **Schauspiel**

Schauspiel 604 Stücke (65,8%)  
Originalschauspiel 52 Stücke (5,7%)  
Schauspiel mit Gesang 44 Stücke (4,8%)  
Historisches Schauspiel 25 Stücke (2,7%)  
Romantisches Schauspiel 25 Stücke (2,7%)  
Vaterländisches Schauspiel 24 Stücke (2,6%)  
Schauspiel für Kinder 12 Stücke (1,3%)  
Originalschauspiel mit Gesang 10 Stücke (1,1%)  
Ritterschauspiel 9 Stücke (1,0%)  
Schauspiel mit Chören 5 Stücke (0,5%)  
Andere 108 Stücke (11,8%)

### **Trauerspiel**

Trauerspiel 467 Stücke (79,4%)  
Bürgerliches Trauerspiel 21 Stücke (3,6%)  
Originaltrauerspiel 14 Stücke (2,4%)  
Romantisches Trauerspiel 10 Stücke (1,7%)  
Historisches Trauerspiel 9 Stücke (1,5%)  
Vaterländisches Trauerspiel 9 Stücke (1,5%)

---

<sup>1</sup> Es werden hier nur Hauptgattungen aufgeführt, denen mehr als 50 Stücke zugewiesen werden konnten.

Deutsches Originaltrauerspiel in Versen 7 Stücken (1,2%)

Trauerspiel in Versen 6 Stücke (1,0%)

Trauerspiel mit Chören 6 Stücke (1,0%)

Andere 39 Stücke (6,6%)

### **Posse**

Posse 148 Stücke (61,2%)

Posse mit Gesang 25 Stücke (10,3%)

Possenspiel 7 Stücke (2,9%)

Lokalposse 5 Stücke (2,1%)

Andere 57 Stücke (23,6%)

### **Drama**

Drama 131 Stücke (55,0%)

Historisches Drama 25 Stücke (10,5%)

Musikalisches Drama 14 Stücke (5,9%)

Originaldrama 7 Stücke (2,9%)

Lyrisches Drama 5 Stücke (2,1%)

Romantisches Drama 5 Stücke (2,1%)

Andere 51 Stücke (21,4%)

### **Oper**

Komische Oper 52 Stücke (34,9%)

Oper 39 Stücke (26,2%)

Romantische Oper 14 Stücke (9,4%)

Große Oper 8 Stücke (5,4%)

Romantisch-komische Oper 6 Stücke (4,0%)

Große heroische Oper 5 Stücke (3,4%)

Heroisch-komische Oper 5 Stücke (3,4%)

Andere 20 Stücke (13,4%)

### **Singspiel**

Singspiel 90 Stücke (62,5%)

Komisches Singspiel 22 Stücke (15,3%)

Andere 32 Stücke (22,2%)

### **Gemälde**

Familiengemälde 14 Stücke (10,6%)

Gemälde 12 Stücke (9,1%)

Sittengemälde 10 Stücke (7,6%)

Dramatische Gemälde 7 Stücke (5,3%)

Charaktergemälde 6 Stücke (4,5%)

Andere 83 Stücke (62,9%)

### **Tragödie**

Tragödie 70 Stücke (78,7%)

Andere 19 Stücke (21,3%)

### **Szene/Szenen**

Dramatische Szene 24 Stücke (28,6%)

Familienszene 7 Stücke (8,3%)

Szene aus dem Guckkasten 6 Stücke (7,1%)

Ländliche Szene 5 Stücke (6,0%)

### **Gedicht**

Dramatisches Gedicht 63 Stücke (87,5%)

Andere 9 Stücke (12,5%)

### **Operette**

Operette 49 Stücke (72,1%)

Komische Operette 12 Stücke (17,6%)

Andere 7 Stücke (10,3%)

### **Nachspiel**

Nachspiel 51 Stücke (81,0%)

Andere 12 Stücke (19,0%)

**Vorspiel**

Vorspiel 47 Stücke (75,8%)

Andere 15 Stücke (24,2%)

## 9.2. Verzeichnis der in den Stichproben enthaltenen Stücke

Die Stücke sind im Folgenden nach den jeweiligen Gattungsoberbegriffen geordnet, beginnend mit der Gattung, die den größten Anteil am Gesamtkorpus hat. Nach demselben Prinzip erfolgt innerhalb der Gattungen eine Einteilung in Untergattungen. Konnten keiner der Untergattungen mindestens fünf Stücke zugeordnet werden, wurde auf eine Nennung von Untergattungen verzichtet. Nähere Angaben zur Methode der Gattungszuordnung finden sich im Vorwort.<sup>1</sup> Innerhalb der Untergattungen sind die Stücke nach dem Erscheinungsjahr des Erstdrucks geordnet. Sofern der Erstdruck nicht die in dieser Arbeit verwendete Ausgabe ist, wird zuerst der Erstdruck genannt, die Daten zur verwendeten Ausgabe werden darunter eingerückt eingefügt. Wenn im Laufe der Arbeit aufgrund inhaltlicher Abweichungen zwei verschiedene Ausgaben verwendet wurden, werden beide angegeben. Für die Auswertung der Stichprobe relevant ist aber jeweils nur die ältere Fassung. Falls die Druckfassung Angaben zur Entstehungszeit enthält oder die Entstehungszeit eines Stückes bekanntermaßen weit vor der gedruckten Veröffentlichung liegt, wird in manchen Fällen in Klammern ein entsprechender Hinweis hierauf eingefügt. Es ist hierbei zu beachten, dass im Rahmen dieser Arbeit keine Recherchen zur Entstehungsgeschichte der einzelnen Stücke durchgeführt wurden, da dies aufgrund des Umfangs des untersuchten Textkorpus nicht möglich war. Die betreffenden Angaben wurden also ohne weitere Überprüfung übernommen. In den Gattungen Trauerspiel und Tragödie werden diejenigen Stücke, die nur in der separat zu diesen Genres erhobenen Stichprobe, nicht aber in der das Gesamtkorpus betreffenden Stichprobe enthalten sind, durch Kursivdruck hervorgehoben.

### Lustspiel

#### Lustspiel

Hippel, Theodor Gottlieb von: Die ungewöhnliche Nebenbuhler. Königsberg 1768.

Heufeld, Franz von: Die Tochter des Bruder Philipps. Wien 1769.

Bock, Johann Christian: Der Schmetterling. Leipzig 1770.

Brahm, Moritz von: Emilie, oder Die glückliche Reue. Wien 1770.

Gebler, Tobias Philipp von: Das Bindband oder die fünf Theresen. Wien 1770.

---

<sup>1</sup> Siehe oben, S. 21.

Reinner, F.J.: Der Neue-Jahres Wunsch. Klagenfurt 1771.

Pauersbach, Joseph von: Die Indianische Wittwe. Wien 1772.

Stephanie, Gottlieb: Der Deserteur aus Kindesliebe. Prag 1773.

Verwendet: Stephanie, Gottlieb: Der Deserteur aus Kindesliebe. 3. Auflage. Prag 1776.

Wetzel, Friedrich Wilhelm: Der Großmüthige. Bayreuth 1773.

Morawitzky, Theodor Heinrich von: Die Hausfreunde. München 1774.

Crentzin, Anton Adolph von: Der Gefällige. Regensburg 1775.

Thilo, Friedrich Gottlieb: Die großmüthigen Erben. Frankfurt a.M. und Leipzig 1776.

Berger, Traugott Benjamin: Der Landtag. Frankfurt und Leipzig 1777.

Berhandtsky von Adlersberg, Joseph: Der Graf von Sonnenthal, oder: Das Schicksal des Soldaten. Ohne Ort 1777.

Bischoff, L.C.H.: Julie von Parma oder Noch wars Zeit. Stendal 1779.

Schletter, Salomo Friedrich: Getroffen. Frankfurt und Leipzig 1779.

Bretzner, Christoph Friedrich: Karl und Sophie, oder: Die Physiognomie. Leipzig 1780.

Fellner, Joseph; Lederer, Joseph: Der Chargenverkauf. Salzburg 1780.

Schikaneder, Emanuel: Das Regenspurger Schif. Salzburg 1780.

Traun, Carl Emanuel Graf von: Die glückliche List oder Der aus dem Irrthum gezogene Goldmacher. Wien 1781.

Klinger, Friedrich Maximilian von: Die falschen Spieler. Wien 1782.

Martin, Carl Christian: Weder Wittwe noch Jungfrau. Wien 1782.

Spiess, Christian Heinrich: Die drey Töchter. München 1782.

Schletter, Salomo Friedrich: Der Eilfertige. Wien 1783.

Blaimhofer, Maximilian: Die geistliche Braut als weltliche Hochzeiterin. München 1784.



Brandes, Johann Christian: Hans von Zanow oder: Der Landjunker in Berlin. Hamburg 1785.

Falsen, Johanne Christine von: Allzuviel an einem Tage. Hadersleben 1785.

Beil, David: Dieterich von Ruben. Mannheim 1786.

Brühl, Aloys Friedrich Graf von: So zieht man dem Betrüger die Larve ab. Dresden 1787.

Schleußner der Jüngere: Der erlaubte Betrug. In ders.: Dramatische Schriften. Berlin und Leipzig 1788. S. 129-268.

Albrecht, Johann Friedrich Ernst: Zieh aus, Herr Bruder! Dresden 1790.

Bretzner, Christoph Friedrich: Felix und Hannchen. Leipzig 1791.

Hagemeister: Das große Loos. Berlin 1791.

Verwendet: Hagemeister: Das große Loos. Grätz 1797.

Hanke, Andre: Das Patriotenspiel. Wien 1792.

Jünger, Johann Friedrich: Die Entführung. Leipzig 1792.

Perinet, Joachim: Der Page. Wien 1792.

Goethe, Johann Wolfgang von: Der Bürgergeneral. Berlin 1793.

Curio, Johann Carl Daniel: Die Einwilligung. Augsburg 1794.

Textor, Friedrich Ludwig: Der Prorector. Frankfurt am Main 1794.

Verwendet: Textor, Friedrich Ludwig: Der Prorector. Zweite, mit einer Vignette und einigen Zugaben vermehrte Ausgabe. Frankfurt am Main 1839.

Albrecht, Johann Friedrich Ernst: Alle strafbar. Leipzig 1795.

Sanenz von Sensenstein, Friedrich Carl: Das Jagdschloß. Wien 1795.

Verwendet: Sanenz von Sensenstein, Friedrich Carl: Das Jagdschloß. Wien 1796.

Heidemann, Theophil Albrecht: Aller guten Dinge sind drey. Warschau 1797.

Müchler, Karl: Der Scharlachmantel. Grätz 1797.

Lindheimer: Das wandernde Körbchen. Grätz 1798.

Steigentesch, August von: Der Schiffbruch oder die Erben. Frankfurt am Main 1798.

Hensler, Karl Friedrich: Kasper Grünziger. Wien 1799.

Leo, Friedrich: Der Eheteufel. Grätz 1799.

Arnstein, Benedikt David: Das Billett. Wien 1800.

Guttenberg, Andreas Josef von: Die Verwechslung. Augsburg 1800.

Lambrecht, Matthias Georg: Liebe und Freundschaft. Nürnberg 1801.

Hannamann, Octavian August: Drey Körbchen. Wien 1802.

Beck, Heinrich: Das Kamäleon. Frankfurt am Main 1803.

Brentano, Clemens: Ponce de Leon. Hamburg 1803.

Verwendet: Brentano, Clemens: Ponce de Leon. Göttingen 1804.

Jünger, Johann Friedrich: Weiberlist. Riga 1804.

Salice-Contessa, Karl Wilhelm: Der Weiberfeind. Ohne Ort 1804.

Verwendet: Salice-Contessa, Karl Wilhelm: Der Weiberfeind. In Salice-Contessa, Christian Jacob und Karl Wilhelm: Dramatische Spiele und Erzählungen. Bd. 1. Hirschberg 1811. S. 55-115.

Perinet, Joachim: Der schwarze Domino. Wien 1805.

Sievers, Georg Ludwig Peter: Er und Sie. Hamburg 1805.

Grosmann, Ernst: Der Teufel im Aktenstübchen. Altenburg 1806.

Schildbach, Johann Gottlieb: Es bleibt unter uns. Wien 1807.

Mussik, Franz Alois: Rettung um Mitternacht. Prag 1808.

Salice-Contessa, Karl Wilhelm: Das Räthsel. In ders.: Das Räthsel und der unterbrochene Schwätzer. Zwei Lustspiele. Berlin 1808. S. 1-72.

Weißenthurn, Johanna Franul von: Die Erben. Augsburg 1808.

Kringsteiner, Joseph Ferdinand: Hanns in Wien. Wien 1809.

Weißenthurn, Johanna Franul von: Die beschämte Eifersucht. Augsburg 1810.

Schink, Johann Friedrich: Die selige Frau. In: Deutsche Schaubühne; oder dramatische Bibliothek der neuesten Lust-Schau-Sing- und Trauerspiele. Viertes Band. Augsburg und Leipzig 1811. S. 1-68.

Kotzebue, August von: Max Helfenstein. In ders.: Neue Schauspiele. Leipzig 1812.

Steigentesch, August von: Die Zeichen der Ehe. In ders.: Lustspiele. Erster Theil. Leipzig 1813. S. 47-155.

Rabenalt, Carl Theodor: Die Hochzeitsreise. In: Neue deutsche Schaubühne; oder dramatische Bibliothek der neuesten Lust-Schau-Sing- und Trauerspiele. Augsburg und Leipzig 1814. S. 209-254.

Thumb-Neuburg, Karl Konrad von: Die Heimlichkeiten. In ders.: Zwei Theaterstücke. Tübingen 1814. S. 99-138.

Hinze, Heimbert Paul Friedrich: Künstlers Fegfeuer. In ders.: Almanach dramatischer Spiele Hamburg 1815.

Wagner, Adolph: Umwege. In ders.: Theater. Leipzig und Altenburg 1816. S. 7-166.

Gubitz, Friedrich Wilhelm: Die Prinzessin. Berlin 1816.

Schall, Karl: Mehr Glück als Verstand. Breslau 1817.

Stein, Karl: Der goldene Löwe. In ders.: Thalia. Beiträge für die deutsche Schaubühne. Berlin 1818. S. 113-228.

Meyer, Heinrich: Ein Abenteuer des Königs Stanislaus. In ders.: Theater. Hamburg 1819. S. 1-86. [entstanden 1813]

Schmidt, Friedrich Ludwig: Berg und Thal, oder: Verwechslungen. Hamburg 1819.

Müllner, Adolph: Die Onkelei oder das französische Lustspiel. In ders.: Theater. Bd. 3. Stuttgart 1820. S. 259-335.

Kind, Friedrich: Die schwarze Frau, oder: Die Wette. In ders.: Theaterschriften. Bd. 1. 1821. S. 215-312. [entstanden 1806]

Clauren, Heinrich: Das Vogelschießen. Dresden 1822.

Houwald, Ernst von: Die alten Spielkameraden. Weimar 1823.

Plötz, Johann von: Der Stadttag zu Krähwinkel. München 1824.

Thumb-Neuburg, Karl Konrad von: Sie müssen sich schlagen. In ders.: Neue Bühnenstücke. Augsburg und Leipzig 1824.

Clauren, Heinrich: Der Wollmarkt oder das Hotel de Wibourg. Dresden und Leipzig 1826.

Herzenskron, Hermann: Der Bräutigam ohne Braut. In ders.: Dramatische Kleinigkeiten. Wien 1826. S. 3-61.

Grabbe, Christian Dietrich: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. In ders.: Dramatische Dichtungen. Nebst einer Abhandlung über die Shakspeare-Manie. Bd. 2. Frankfurt am Main 1827. S. 53-190.

Raupach, Ernst Benjamin Salomo: Kritik und Antikritik. Hamburg 1827.

Immermann, Karl Leberecht: Die Verkleidungen. Hamburg 1828.

Platen, August von: Der Schatz des Rhampsinit. In ders.: Schauspiele. Stuttgart und Tübingen 1828. S. 1-112. [entstanden 1824]

Platen, August von: Der Thurm mit sieben Pforten. In ders.: Schauspiele. Stuttgart und Tübingen 1828. S. 113-143. [entstanden 1825]

Costenoble, Carl Ludwig: Die Terne. In ders.: Lustspiele. Wien 1830. S. 147-188.

Oehlenschläger, Adam Gottlob: Die Drillingsbrüder von Damask. In ders.: Morgenländische Dichtungen. Bd. 2. Leipzig 1831.

E.P.U.: Camaleonti oder der Briefwechsel durch die Kapuze. Erfurt und Gotha 1832.

Eichendorff, Joseph von: Die Freier. Stuttgart 1833.

Herzenskron, Hermann: Die Bittsteller in Verwirrung. Wien 1833.

Lorbeer: Die Parlamentswahl. In Almanach dramatischer Spiele. 32. Jahrgang. Hamburg 1834. S. 163-212.

Prätzel, Karl Gottlieb: Der vierzigste Geburtstag. In Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande. 32. Jahrgang. Hamburg 1834. S. 83-162.

Hölder, Louise: Die arbeitsamen Kinder. In dies.: Kleine Schauspiele zum Nutzen und Vergnügen der Jugend. Wien 1835. S. 61-84.

Plötz, Johann von: Stolz der Geburt und Stolz des Glücks. In ders.: Lustspiele. München 1835. S. 73-213.

Angely, Louis: Ein kleiner Irrthum. In ders.: Neuestes komisches Theater. Bd. 2. Hamburg 1836. S. 235-284.

Würth, Adam: Das Annenfest. In ders.: Vermischte Gedichte. Lemberg 1836. S. 99-137.

Maltitz, Apollonius von: Der Korb und die Portraite. In ders.: Dramatische Einfälle. München 1838. S. 1-40.

Sachsen, Amalie Friederike Auguste Prinzessin von: Der Zögling. In dies.: Original-Beiträge zur deutschen Schaubühne. Bd. 3. Dresden und Leipzig 1838. S. 1-164.

Grillparzer, Franz: Weh' dem, der lügt! Wien 1840.

Frank (Franck), Gustav von: Worcester oder Geist und Narrheit. In ders. (Hg.): Taschenbuch dramatischer Originalien. Fünfter Jahrgang. Leipzig 1841. S. 375-454.

Benedix, Roderich: Die Mode. Wesel und Leipzig 1842.

Freytag, Gustav: Die Brautfahrt oder Kunz von der Rosen. Breslau 1842.

Maltitz, Apollonius von: Der Nachlass. In ders.: Dramatische Einfälle. Bd. 2. München 1843. S. 1-104.

Benedix, Roderich: Doctor Wespe. Wesel 1844.

Deinhardstein, Johann Ludwig: Salvator Rosa. In ders.: Künstlerdramen. Bd. 1. Leipzig 1845. S. 205-271.

Laube, Heinrich: Rokoko. In ders.: Dramatische Werke. Bd. 2. Leipzig 1846.

Putlitz, Gustav Heinrich Gans zu: Ein Hausmittel. Berlin 1848.

Benedix, Roderich: Die Sündenböcke. Köln 1848.

Baumann, Alexander: Anmaßend und bescheiden. In ders.: Beiträge für das deutsche Theater. Wien 1849. S. 33-102.

## Originallustspiel

Marinelli, Carl: Das Findelkind. Wien 1775.

Traun, Carl Emanuel Graf von: Die Schwester als Kadet. Wien 1781.

Haller, J. G.: Der Rind oder die unvermuthete Entdeckung. Prag 1787.

Lütgendorf, Carl Friedrich August von: Die Folgen einer minderjährigen Verlobung. Berlin 1795.

Eberl, Ferdinand: Der Eipeldauer am Hofe. Wien 1797.

Ziegler, Friedrich Wilhelm: Der Hausdokter. Wien 1802.

Krenner, Leopold: Die gefährlichen Proben. Wien 1806.

Richter, Joseph: Der dankbare Lieferant. Wien 1810. [Uraufführung 1801]

Ziegler, Friedrich Wilhelm: Die vier Temperamente. Dresden 1821.

Oettinger, Eduard Maria: Der Journalist. In ders. (Hg.): Dramatische Desserts für das Jahr 1836. Hamburg 1836. S. 355-403.

Feldmann, Leopold: Die Kirschen. München 1841.

Verwendet: Feldmann, Leopold: Die Kirschen. In ders.: Deutsche Original-Lustspiele. Wien 1845. S. 65-101

Baumann, Alexander: Die beiden Aerzte. In ders.: Beiträge für das deutsche Theater. Wien 1849. S. 103-166.

## Lustspiel mit Gesang

Schmieder, Heinrich Gottlob: Gestorben und Entführt. Frankfurt am Main 1789.

Wieland, Christoph Martin: Pandora. In ders.: Sämmtliche Werke. Supplemente. Bd. 5. Leipzig 1798. S. 117-176. [entstanden 1779]

### Lustspiel in Alexandrinern

Körner, Theodor: Die Braut. In ders.: Dramatische Beyträge. Wien 1813. S. 65-102.

### Lustspiel in Versen

Deinhardstein, Johann Ludwig: Garrick in Bristol. Wien 1834.

### Rührendes Lustspiel

Richter, Joseph: Der Gläubiger. München 1777.

### Ländliches Lustspiel

Engel, Johann Jakob: Der dankbare Sohn. Leipzig 1771.

### Rätsellustspiel

Voß, Julius von: Ortsnahmen-Räthselspiel. In ders.: Spinx, oder dreißig kleine Räthsel-Lustspiele. Berlin 1823. S. 156-173.

### Lustspiel für Kinder

Weiß, Christian Felix: Die kleine Aehrenleserin. Leipzig 1777

### Andere

Weidmann, Paul: Die Schule der Freygeister. Wien 1772.

Jani, David: Menschen sind wie Kinder. In ders.: Kleine Lustspiele für junge Leute. Halle 1777. S. 89-108.

Brühl, Aloys Friedrich Graf von: Bald klein, bald groß. Dresden 1786.

Koller, Benedikt Josef Maria von: Obrist von Steinau. Basel 1795.

Lindheimer, Friedrich: Julie von Löwenstein. In ders.: Neueste Dramatische Versuche. Bd. 1. Frankfurt am Main 1805. S. 127-189.

Hammer-Purgstall, Joseph von: Sophie, oder: Die Franken zu Constantinopel. In ders.: Memnon's Dreiklang. Wien 1823. S. 101-219.

## **Schauspiel**

### Schauspiel

Anonym: Clary. Frankfurt am Main 1770.

Großmann, Gustav Friedrich Wilhelm: Die Feuersbrunst. Halle 1773.

Nesselrode zu Hugenboett, F. G. von: Der adeliche Tagelöhner. Frankfurt am Main 1774.

Verwendet: Nesselrode zu Hugenboett, F. G. von: Der adeliche Tagelöhner. Ohne Ort 1776.

Schummel, Johann Gottlieb: Die Eroberung von Magdeburg. Magdeburg 1774.

Blum, Joachim Christian: Das befreyte Ratenau. Leipzig 1775.

Wagner, Heinrich Leopold: Die Reue nach der That. Frankfurt am Main 1775.

Klinger, Friedrich Maximilian: Sturm und Drang. Berlin 1776.

Buri, Ernst Carl Ludwig Isenburg von: Das Intelligenzblatt. Wien 1778.

Gemmingen, Otto Heinrich von: Der deutsche Hausvater. München 1780.

Maier, Jacob: Fust von Stromberg. Mannheim 1782.

Blaimhofer, Maximilian: Die Schweden in Baiern. München 1783.

Lotich, Johann Carl: Wer war wohl mehr Jude? Leipzig 1783.

Toerring, Josef August von: Kaspar der Thorringer. Frankfurt und Leipzig 1785.

Zimdar, Karl Friedrich: Man hat der Beispiele. Frankfurt am Main 1785.



Bonin, Christian Friedrich von: Haß und Liebe. Wien 1786.

Klinger, Friedrich Maximilian: Der Günstling. In ders.: F. M. Klinger's Theater. Bd. 4. Riga 1787.

Verwendet: Klinger, Friedrich Maximilian: Der Günstling. In ders.: Auswahl aus Friedrich Maximilian Klingers dramatischen Werken. Bd. 1. Leipzig 1794. S. 365-452.

Karsten, Gustav: Der zu Grunde gerichtete Adept. Freyberg 1788.

Lafontaine, August: Antonie oder das Klostersgelübde. Halle 1789.

Goethe, Johann Wolfgang von: Torquato Tasso. Leipzig 1790.

Iffland, August Wilhelm: Friedrich von Oesterreich. Gotha 1791.

Cremeri, Benedikt Dominik Anton: Der Bauernaufstand ob der Enns. Linz 1792.

Kirpal, Joseph: Die Ehrenerklärung. Prag und Leipzig 1794.

Seidel, Carl August Gottlieb: Edelmuth und Rachsucht. Dessau 1794.

Soden, Julius von: Aurore oder das Kind der Hölle. Chemnitz 1795.

Tieck, Ludwig: Alla-Moddin. Berlin 1798. [entstanden 1790/91]

Verwendet: Tieck, Ludwig: Alla-Moddin. In ders.: Ludwig Tieck's Schriften. Bd. 11. Berlin 1829. S. 269-368.

Bahr, Robert: Der glückliche Morgen. Berlin 1799.

Meisl, Karl: Carolo Carolini, der Banditenhauptmann. Wien 1801.

Iffland, August Wilhelm: Das Vaterhaus. In ders.: A. W. Ifflands dramatische Werke. Bd. 16. Leipzig 1802.

Zschokke, Heinrich: Hippolyt und Roswida. Zürich 1803.

Zschokke, Heinrich: Marschall von Sachsen. Augsburg 1804.

Caché, Joseph: Seelen-Adel. Wien 1805.

Hansing, Gottlob Anton Friedrich: Entdeckung durch Zufall. Augsburg 1808.

Ernst, Carl: Die Mühle bei Auerstädt oder die unverhoffte Erbschaft. Basel 1810.

Fouqué, Friedrich de la Motte: Der Ritter und die Bauern. In ders.: Vaterländische Schauspiele. Berlin 1811. S. 133-202.

Müller, Friedrich: Golo und Genovefa. In ders.: Mahler Müllers Werke. Bd. 3. Heidelberg 1811.

Verwendet: Müller, Friedrich: Golo und Genovefa. In ders.: Mahler Müllers Werke. Bd. 3. Heidelberg 1825.

Rümel, Franz Xaver: Die Rebellen in Ungarn. In Deutsche Schaubühne; oder dramatische Bibliothek der neuesten Lust-Schau-Sing- und Trauerspiele. Bd. 16. Augsburg und Leipzig ca. 1815.

Bonafont, Karl Philipp: Künstler-Glück oder dem Verdienste seine Kronen. In Deutsche Schaubühne; oder dramatische Bibliothek der neuesten Lust-Schau-Sing- und Trauerspiele. Bd. 32. Augsburg und Leipzig ca. 1816.

Schink, Johann Friedrich: Der Kampf mit sich selbst. In ders.: Frauenhuldigung in drei dramatischen Dichtungen. Halle 1819. S. 151-227.

Uhland, Ludwig: Ludwig der Baier. Berlin 1819.

Clauren, Heinrich: Der Vorposten. Dresden 1821.

Kleist, Heinrich von: Prinz Friedrich von Homburg. In Tieck, Ludwig (Hg.): Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften. Berlin 1821. S. 1-108.

Kalckreuth, Friedrich Adolf Graf von: Der Prinz von Toskana. In ders.: Dramatische Dichtungen. Bd. 2. Leipzig 1824. S. 189-348.

Thumb-Neuburg, Karl Konrad: Die vergessene Schildwache. In ders.: Neue Bühnenstücke. Augsburg und Leipzig 1824.

Seckendorff, Christian Adolf von (auch: Ehrig aus dem Thale): Ali's Gerichtspflege. In ders.: Almanach dramatischer Spiele. Leipzig 1825. S. 243-277.

Weidmann, Franz Carl: Die Geächteten. Wien 1826.

Platen, August von: Treue um Treue. In ders.: Schauspiele. Stuttgart und Tübingen 1828. S. 145-250. [uraufgeführt 1825]

Birch-Pfeiffer, Charlotte: Pfeffer-Rösel, oder: Die Frankfurter Messe im Jahre 1297. Wien 1833.

Immermann, Karl Leberecht: Die Bojaren. In ders.: Alexis. Eine Trilogie. Düsseldorf 1832. S. 1-170.

Schmid, Christoph von: Der kleine Kaminfeger. In ders.: Kleine Schauspiele für Familienkreise. Bd. 1. Augsburg 1833. S. 63-119.

Peucer, Friedrich: Wanderer und Pächterin. In ders.: Weimarische Blätter. Leipzig 1834. S. 207-252.

Sachsen, Amalie Friederike Auguste Prinzessin von: Lüge und Wahrheit. In dies.: Original-Beiträge zur deutschen Schaubühne. Bd. 1. Dresden und Leipzig 1836. S. 1-146.

Sachsen, Amalie Friederike Auguste Prinzessin von: Vetter Heinrich. In dies.: Original-Beiträge zur deutschen Schaubühne. Dresden und Leipzig 1838. S. 165-342.

Niederer, Rosette: Jugendleben. In dies.: Dramatische Jugendspiele für das weibliche Geschlecht. Bd. 1. Aarau 1838. S. 91-150.

Bauernfeld, Eduard von: Zwei Familien. Wien 1840.

Franz, Agnes: Fra Diavolo oder Des Kindes Gebet. In dies.: Kindertheater. Schauspiele, Dramen, Lust- und Festspiele. Breslau 1841.

Heyden, Friedrich von: Album und Wechsel. In ders.: Theater. Bd 2. Leipzig 1842. S. 179-328.

Bauberger, Wilhelm: Rosa von Bergen. In ders.: Sämtliche Werke des Verfassers der Beatushöhle. Bd. 6: Szenen und Gespräche. Regensburg 1843. S. 5-68.

Kuffner, Christoph: Hersilia. In ders.: Ch. Kuffner's erzählende Schriften, dramatische und lyrische Dichtungen. Bd. 14. Wien 1845. S. 3-100.

Holtei, Karl von: Des Greises Gattin oder Der Brunnenarzt. In ders.: Theater. Breslau 1845. S. 157-178.

Laube, Heinrich: Die Karlsschüler. In ders.: Dramatische Werke. Bd. 6. Leipzig 1847.

### Originalschauspiel

Schintling, Aloys von: Bartolo der Bandit. Augsburg 1794.

Waldon, Johann Karl: Die Sklaven. Wien 1802.

Hagemann, Friedrich Gustav: Vetter Paul, oder: Die Rache des Deutschen. Eisenach 1810.

Birch-Pfeiffer, Charlotte: Rubens in Madrid. Zürich 1839.

Birch-Pfeiffer, Charlotte: Die Marquise von Villette. In dies.: Gesammelte dramatische Schriften. Berlin 1847. S. 1-168.

### Schauspiel mit Gesang

Goethe, Johann Wolfgang von: Erwin und Elmire. Frankfurt und Leipzig 1775.

Buri, Ernst Carl Ludwig Isenburg von: Die Matrosen. Neuwied 1787.

Kotzebue, August von: Das Dorf im Gebürge. Wien 1798.

Werthes, Friedrich August Clemens: Hermione. Stuttgart 1801.

### Historisches Schauspiel

Crauer, Franz Regis: Oberst Pfyffer. Luzern 1783.

Komarek, Johann Nepomuk: Ida oder das Vehmgericht. Augsburg 1792.

Komarek, Johann Nepomuk: Ida, oder das Vehmgericht. Leipzig 1793.

Klingemann, Ernst August Friedrich: Deutsche Treue. Helmstädt 1816.

### Romantisches Schauspiel

Werner, Friedrich Ludwig Zacharias: Cunegunde die Heilige, Römisch-Deutsche Kaiserin. Leipzig und Altenburg 1815.

Riesch, Franz Graf von: Scherz, Gefahr und Liebe. In ders.: Bühnen-Spiele. Bd. 4. S.285-378.

Auffenberg, Joseph von: Der Löwe von Kurdistan. Würzburg 1827.

Verwendet: Auffenberg, Joseph von: Der Löwe von Kurdistan. In ders.: Sämmtliche Werke. Bd. 8. Siegen und Wiesbaden 1843. S. 319-464.

#### Vaterländisches Schauspiel

Hübner, Lorenz: Camma die Heldinn Bojoariens. München 1784.

Großmann, J.W.: Die Belagerung der Stadt Hanau und deren Befreyung am 13. Junius 1636. Wiesbaden 1812.

Verwendet: Großmann, J.W.: Die Belagerung der Stadt Hanau und deren Befreiung am 13. Junius 1636. Augsburg 1815.

#### Schauspiel für Kinder

Weiß, Christian Felix: Edelmuth in Niedrigkeit. Leipzig 1777.

#### Originalschauspiel mit Gesang

Gleich, Joseph Alois: Heinrich der Stolze, Herzog von Sachsen. Wien 1806.

#### Ritterschauspiel

Wehrmann, Eduard: Das Turnier zu Hoheneck. Quedlinburg und Leipzig 1825.

#### Schauspiel mit Chören

Stolberg, Christian Graf zu: Belsazer. In Stolberg, Christian und Friedrich Leopold: Schauspiele mit Chören. Bd. 1. Karlsruhe 1787. S. 83-202.

Andere

Rode, August: Das Geburtsgeschenk. In ders.: Kinderschauspiele. Leipzig 1776. S. 9-30.

Maier, Jacob: Der Sturm von Boxberg. Mannheim 1778.

Wucherer, Wilhelm Friedrich: Julie, oder die Gerettete Kinds-Mörderinn. Düsseldorf 1782.

Wagenseil, Christian Jacob: Die belohnte Rechtschaffenheit. In ders.: Vermischte Gedichte und prosaische Aufsätze. Bd. 2. Kempten 1785. S. 125-150.

Babo, Joseph Marius von: Die Strelitzen. Frankfurt und Leipzig 1790.

Soden, Julis Graf von: Doktor Faust. Augsburg 1797.

Schlenkert, Friedrich Christian: Kein Faustrecht mehr. Regensburg 1798.

Caché, Joseph: Das Hauptquartier. Wien 1807.

Collin, Matthäus von: Calthon und Colmal. In ders.: Dramatische Dichtungen. S. 179-257. Pest 1813.

Pichler, Caroline: Wiedersehen. In dies.: Sämmtliche Werke. Bd. 15. Dramatische Dichtungen. Wien 1815. S. 155-238.

Gleich, Joseph Alois: Anna von Bretagne. In Originaltheater für das Jahr 1821. Bd. 5. Augsburg und Leipzig 1821. S. 175-251.

## **Trauerspiel**

Trauerspiel

Pelzel, Joseph Bernhard: Yariko. Wien 1770.

Klopstock, Friedrich Gottlieb: David. Hamburg 1772.

*Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Berlin 1772.*

*Goethe, Johann Wolfgang von: Clavigo. Leipzig 1774.*

*Gotter, Friedrich Wilhelm: Merope. Gotha 1774.*

Bertuch, Friedrich Justin: Elfride. Weimar 1775.

*Anonym: Der Bürger. Frankfurt und Leipzig 1776.*

*Diericke, Otto Friedrich von: Eduard Monrose. Königsberg 1776.*

*Verwendet: Diericke, Otto Friedrich von: Eduard Monrose. Frankfurt am Main 1777.*

*Leisewitz, Johann Anton: Julius von Tarent. Leipzig 1776.*

*Berger, Trautgott Benjamin: Galora von Venedig. Leipzig 1778.*

*Anonym: Albert Erbprinz von Bayern. München 1779.*

*Brandes, Johann Christian: Ottilie. Wien 1780.*

Auch verwendet wegen inhaltlicher Abweichungen: Brandes, Johann Christian:  
Ottilie. In ders.: Sämtliche dramatische Schriften. Bd. 7. Leipzig 1791.

*Eckardt, Friedrich von: Die Schwäger. Wien 1780.*

*Steltzer, Christian Julius Ludwig: Franziska Montenegro. Magdeburg und Leipzig 1781.*

*Erdmann, Ludwig: Der Mißverstand. Oder die wiedergefundene Tochter. Leipzig und Köln 1782.*

*Hausding, J.: Masinissa. Wien 1782.*

*Dyck, Johann Gottfried: Leichtsin und Verführung, oder Die Folgen der Spielsucht. Leipzig 1784.*

*Klinger, Friedrich Maximilian: Konradin. In ders.: F. M. Klinger's Theater. Bd. 1. Riga 1786.*

*Klinger, Friedrich Maximilian: Konradin. In ders.: Auswahl aus Friedrich Maximilian  
Klingers dramatischen Werken. Bd. 1. Leipzig 1794. S. 265-364.*

*Starke, Carl: Die traurige Hochzeitfeier oder Was kann Leidenschaft nicht? Prag und Wien 1786.*

*Babo, Joseph Marius von: Dagobert der Franken König. München 1787.*

*Klein, Anton: Kaiser Rudolf von Habsburg. Ohne Ort 1787.*

*Schikaneder, Emanuel: Der Grandprofos. Regensburg 1787.*

Schwarz, Johann Georg: Carmelia Ronardo. Ohne Ort 1787.

Huber, Ludwig Ferdinand: Das heimliche Gericht. Leipzig 1790.

*Iffland, August Wilhelm: Die Kokarden. Leipzig 1791.*

*Guttenberg, Andreas Josef von: Kanzler Mondenfield oder was vermag die Rache nicht. Ofen 1792.*

Reitzenstein, Carl Ernst Philipp von: Die Negersclaven. Iamaika [Schaumburg bei Wien] 1793.

Mengershausen, Friedrich August von: Hofkabale. Braunschweig 1794.

*Zschokke, Heinrich: Abällino der grosse Bandit. Leipzig und Frankfurt an der Oder 1795.*

*Auch verwendet aufgrund inhaltlicher Abweichungen: Zschokke, Heinrich: Abällino der grosse Bandit. Leipzig und Frankfurt an der Oder 1796.*

Engelmann (auch: Kaffka), Johann Christoph: Hugo Graf von Almanko. Leipzig 1797.

Dieck, Friedrich August: Carl Stellheim und Lotte von Rosensee. Altona 1798.

*Lamey, August: Cato's Tod. Straßburg 1799.*

Bahr, Robert: Hans von Greifenhorst. Leipzig und Frankfurt an der Oder ca. 1800.

Horn, Franz: Der Freundschaftsbruch. Grätz 1800.

Kleist, Heinrich von: Die Familie Schroffenstein. Bern und Zürich 1803.

Babo, Joseph Marius von: Genua und Rache. In ders.: Neue Schauspiele. Berlin 1804.

*Collin, Heinrich Joseph von: Polyxena. Berlin 1804.*

Ast, Friedrich: Krösus. Leipzig 1805.

*Kotzebue, August von: Heinrich Reuß von Plauen oder die Belagerung von Marienburg. Leipzig 1805.*

Collin, Heinrich Joseph von: Balboa. Berlin 1806.

*Klingemann, Ernst August Friedrich: Heinrich von Wolfenschießen. Leipzig 1806.*

*Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Tübingen 1808.*



Seume, Johann Gottfried: Miltiades. Leipzig 1808.

*Fouqué, Friedrich de la Motte: Waldemar der Pilger, Markgraf von Brandenburg. In ders.: Vaterländische Schauspiele. Berlin 1811. S. 1-132.*

Collin, Matthäus von: Der Tod Friedrich des Streitbaren. In ders.: Dramatische Dichtungen. Bd. 1. Pest 1813. S. 1-148.

*Pichler, Caroline: Germanicus. In dies.: Sämtliche Werke. Bd. 8. Wien 1813. S. 11-154.*

*Klingemann, Ernst August Friedrich: Faust. Leipzig und Altenburg 1815.*

*Pichler, Caroline: Heinrich von Hohenstauffen. In dies.: Sämtliche Werke. Bd. 15. Wien 1815. S. 5-153.*

*Körner, Theodor: Zriny. In ders.: Theodor Körners poetischer Nachlaß. Bd 1. Leipzig 1814.*

*Verwendet: Körner, Theodor: Zriny. In ders.: Theodor Körners poetischer Nachlaß. 2. Auflage. Bd 1. Leipzig 1815.*

Artner, Therese von: Die That. Leipzig 1817.

*Grillparzer, Franz: Die Ahnfrau. Wien 1817.*

*Heyden, Friedrich von: Conradin. Berlin 1818.*

Schöne, Karl Christian Ludwig: Gustav Adolfs Tod. Berlin 1818.

Smets, Wilhelm: Die Blutbraut. Koblenz 1818.

*Uhland, Ludwig: Ernst, Herzog von Schwaben. Heidelberg 1818.*

Blomberg, Wilhelm von: Thomas Aniello. Hamm 1819.

Erhard, Andreas: Heimeran. München 1819.

*Hermann, Franz Rudolph: Siegfried. In ders.: Die Nibelungen. Leipzig 1819. S. 99-232.*

Richter, Anton (auch: Stahlpanzer, Ludwig.): Der Eliastag. In ders.: Eumenides Düster. Trauerspiel nach Adolph Müllners Weise. Leipzig 1819.

*Verwendet: Richter, Anton (auch: Stahlpanzer, Ludwig.): Der Eliastag. In Müllner, Adolph: Dramatische Werke. Bd. 1. Braunschweig 1828.*

*Müllner, Adolph: Die Albaneserin. Stuttgart und Tübingen 1820.*

Zahlhas, Johann Baptist: Thassilo der Zweite, Herzog von Baiern. Leipzig 1820.

*Auffenberg, Joseph von: König Erich. Bamberg und Würzburg 1820.*

*Auch verwendet aufgrund inhaltlicher Abweichungen: Auffenberg, Joseph von: König Erich. In ders.: Sämmtliche Werke. Bd. 4. Siegen und Wiesbaden 1844. S. 151-352.*

Houwald, Ernst von: Der Leuchtturm. In ders.: Der Leuchtturm. Die Heimkehr. Zwei Trauerspiele. Leipzig 1821. S. 1-116.

Würkert, Friedrich Ludwig: Der Schwur. In ders.: Dramatische Dichtungen. Leipzig 1821. S. 77-203.

*Wachter, Ferdinand: Brunhild. Jena 1821.*

Uechtritz, Friedrich von: Alexander und Darius. Berlin 1823.

Verwendet: Uechtritz, Friedrich von: Alexander und Darius. Berlin 1827.

Wachter, Ferdinand: Rosimund. In ders.: Rosimund, ein Trauerspiel. Und Minnelieder. Jena 1823. S. 1-110.

Kalckreuth, Friedrich Adolf Graf von: Die Gothen-Krone. In ders.: Dramatische Dichtungen. Bd. 2. Leipzig 1824. S. 33-187.

Grillparzer, Franz: König Ottokar's Glück und Ende. Wien 1825.

*Houwald, Ernst von: Die Feinde. Leipzig 1825.*

Immermann, Karl Leberecht: Cardenio und Celinde. Berlin 1826.

Beer, Michael: Struensee. Stuttgart und Tübingen 1829.

Eichendorff, Joseph von: Der letzte Held von Marienburg. Königsberg 1830.

Lauter, Carl: Prinz Hugo. Berlin 1831.

*Itter, W.: Die Gefangene. In Gubitz, Friedrich Wilhelm: Jahrbuch deutscher Bühnenspiele. Zwölfter Jahrgang. Berlin 1833. S. 225-246.*

*Schenk, Eduard von: Henriette von England. In ders.: Schauspiele. Bd. 2. Stuttgart und Tübingen 1833. S. 1-124. [uraufgeführt 1826]*

Uechtritz, Friedrich von: Rosamunde. Düsseldorf 1834.

*Braun von Braunthal, Karl Johann: Die Geopferten. Wien 1835.*

*Jacobi, Otto (auch: Ravensberg, Otto vom): König Hiarne. Berlin 1835.*

*Raupach, Ernst Benjamin Salomo: Tasso's Tod. Hamburg 1835.*

Deuringer, Ludwig: Elisabeth, Königin von England. Oder: Liebe und Verschmähung. In ders.: Theater. Augsburg 1837. S. 5-134.

*Porzer, Max: Eumenes. Landshut 1837.*

Halm, Friedrich (auch: Münch-Bellinghausen, Eligius Franz Joseph Freiherr von): Der Adept. Wien 1838.

Schleiß, Maximilian Joseph: Conradins des letzten Hohenstaufen Tod. Würzburg 1840.

*Daxenberger, Sebastian Franz von: Beatrice Cenci. München 1841.*

*Messenhauser, Wenzel: Demosthenes. Wien 1841.*

*Halm, Friedrich (auch: Münch-Bellinghausen, Eligius Franz Joseph Freiherr von): Imelda Lambertazzi. Wien 1842*

Heyden, Friedrich von: Nadine. In ders.: Theater. Erster Theil. Leipzig 1842. S. 2-149.

*Winterling, Christian Martin: Theodor und Euphrasia. In ders.: Poetische Werke. Bd. 1. Erlangen 1844. S. 5-120.*

*Reinbold, Alwin: Das Opfer. In ders.: Lyrische und dramatische Dichtungen. Leipzig 1846. S. 75-94.*

Gutzkow, Karl: Uriel Acosta. In ders.: Dramatische Werke. Bd. 5. Leipzig 1847. S. 113-238.

*Foglar, Ludwig: Walter von Kastelen. In ders.: Verworfenne Schauspiele. S. 193-297. Pest 1847.*

*Herbst, Friederike: Sylva. Prag 1849.*

Griepenkerl, Wolfgang Robert: Maximilian Robespierre. Braunschweig 1849.

Verwendet: Griepenkerl, Wolfgang Robert: Maximilian Robespierre. Bremen 1851.

### Bürgerliches Trauerspiel

*Gotter, Friedrich Wilhelm: Mariane. Gothe 1776.*

Schiller, Friedrich: Kabale und Liebe. Mannheim 1784.

*Buri, Ernst Carl Ludwig Isenburg von: Ludwig Capet, oder Der Königsmord. Neuwied 1793.*

Engel, Johann Jakob: Eid und Pflicht. Berlin 1803.

### Originaltrauerspiel

*Crentzin, Anton Adolph von: Der Hochzeitstag. München 1777.*

Albrecht, Johann Friedrich Ernst: Masaniello von Neapel. Berlin 1789.

### Historisches Schauspiel

Werthes, Friedrich August Clemens: Niklas Zrini oder die Belagerung von Sigeth. Wien 1790.

*Koester, Hans: Ulrich von Hutten. Breslau 1846.*

### Vaterländische Trauerspiele

Toerring, Josef August von: Agnes Bernauerinn. München 1780.

Auch verwendet wegen Abweichungen: Toerring, Josef August von: Agnes Bernauerinn. Wien 1781

*Lengenfelder, Johann Nepomuk: Ludwig der Strenge. München 1782.*

### Deutsches Originaltrauerspiel in Versen

*Weidmann, Paul: Pedro und Ines. Wien 1771.*

Weidmann, Paul: Pizarro oder die Amerikaner. Wien 1772.

## Trauerspiel in Versen

Ayrenhoff, Cornelius von: Hermann und Thusnelde. Wien 1768.

*Hofmann, Johann Michael: Die Corsen. Frankfurt und Leipzig 1769.*

## Trauerspiel mit Chören

Stolberg, Friedrich Leopold Graf zu: Timoleon. Kopenhagen 1784.

*Rittershausen, Joseph Sebastian: Jerusalems Zerstörung. Landshut 1811.*

## Andere

*Anonym: Die Rache des Prinzen von Monterano. Ohne Ort 1771.*

*Ayrenhoff, Cornelius von: Irene. Wien 1781.*

*Verwendet: Ayrenhoff, Cornelius von: Irene. In ders.: Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff kaiserl. königl. General-Majors, sämtliche Werke. Bd. 1. Wien und Leipzig 1789. S. 377-438.*

Schiller, Friedrich: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Mannheim 1783.

*Spach, Friedrich: Verbrechen aus Vaterliebe. Augsburg 1787.*

Hochkirch, Franz: Der Tod Ludwig des XVI. König von Frankreich. Deutschland 1793.

*Verwendet: Hochkirch, Franz: Kapet oder Der Tod Ludwig des XVI. König von Frankreich. Frankfurt 1794.*

Mahlmann, Siegfried August: König Violon und Prinzessin Clarinette. In ders.: Marionetten-Theater oder Sammlung lustiger und kurzweiliger Actionen für kleine und große Puppen. Leipzig 1806. S. 1-38.

*Auffenberg, Joseph von: Wallas. Bamberg 1819.*

Gutzkow, Karl: Patkul. In ders.: Dramatische Werke. Bd. 2. Leipzig 1842. S. 1-112.

## **Posse**

### Posse

Gotter, Friedrich Wilhelm: Der schwarze Mann. Leipzig 1784.

Koller, Benedikt Josef Maria von: Der Zauberstein. In ders.: Dramatische Beiträge. Osnabrück 1804. S. 249-298.

Lindheimer, Friedrich: Garrick. In ders.: Neueste Dramatische Versuche Frankfurt am Main 1805. S. 9-70.

Halbe, Johann August: Bauernstolz. Amburg 1806.

Scheerer, Joachim Gottfried Wilhelm: Der seltne Schmaus, oder: Die Glücklichen. Linz 1808.

Klingemann, Ernst August Friedrich: Schill oder das Declamatorium in Krähwinkel. Helmstedt 1812.

Arnim, Achim von: Jann's erster Dienst. In ders.: Schaubühne. Bd. 1. Berlin 1813. S. 1-18.

Sessa, Karl Borromaeus Alexander: Unser Verkehr. Wien 1814.

Riesch, Franz Graf von: Das Abentheuer einer Ballnacht. In ders.: Bühnen-Spiele. Bd. 3. Wien 1820. S. 281-344.

Biedenfeld, Ferdinand von: Der Baron Martin. In ders.: Winterabende. Eine Sammlung dramatischer Beyträge für leichte Unterhaltung und Darstellung bestimmt. Bd. 1. Bamberg und Würzburg 1822. S. 255-312.

Müchler, Karl: Das zerbrochne Bein. In ders.: Kleine Bühnenspiele. Berlin 1823. S. 1-44.

Robert, Ludwig: Staberl in höheren Sphären. Karlsruhe 1826.

Herzenskron, Hermann: Bedienten-Eifer. In ders.: Dramatische Kleinigkeiten. Bd. 4. Wien 1835. S. 157-210.

Turteltaub, Wilhelm. Der Abenteurer. In ders.: Dramatische Blüten. Lemberg 1844. S. 65-108.

Devrient, Eduard: Wer bin ich? In ders.: Dramatische und dramaturgische Schriften. Bd. 3. Leipzig 1846. S. 171-336. [entstanden 1843]

## Posse mit Gesang

Hopp, Friedrich: Hutmacher und Strumpfwirker, oder: Die Ahnfrau im Gemeindestadl. Wien 1839.

Gädemann, Julius: Paris in Eipeldau, oder: Die seltsame Testaments-Klausel. Pest 1842.

Nestroy, Johann: Der Zerissene. Wien 1845.

## Possenspiel

Raupach, Ernst Benjamin Salomo: Denk' an Cäsar. Hamburg 1832.

## Lokalposse

Decker, Karl von (auch: Adalbert vom Thale): Der Christmarkt zu Berlin. In ders.: Geburtstagsspiele und andre kleine dramatische Dichtungen. Bd. 3. Berlin und Posen 1825.

## Andere

Hiesberger, Leopold: Im Finstern ist nicht gut tappen. Wien 1787.

Verwendet: Hiesberger, Leopold: Im Finstern ist nicht gut tappen. In ders.: Zwey Singspiele. Wien 1791.

Bäuerle, Adolf: Die Bürger in Wien. In ders.: Komisches Theater. Bd. 2. Pest 1820. S. 1-98.

Raimund, Ferdinand: Der Barometermacher auf der Zauberinsel. In ders.: Ferdinand Raimund's sämmtliche Werke. Bd. 3. Wien 1837. S. 1-96. [uraufgeführt 1823]

Nestroy, Johann: Zu ebener Erde und erster Stock, oder: Die Launen des Glückes. Wien 1838. [uraufgeführt 1835]

## **Drama**

### Drama

Gebler, Tobias Philipp von: Klementine oder Das Testament. Wien 1771.

Hanker, Garlieb: Ludowike von Sutheim. Hamburg 1785.

Huber, Johann Ludwig: Tamira. Tübingen 1791.

Benkowitz, Karl Friedrich: Die Jubelfeier der Hölle, oder Faust der jüngere. Berlin 1801.

Petz, Andreas: Der Illuminat. Landshut 1803.

Körner, Theodor: Toni. In ders.: Dramatische Beiträge. Bd. 1. Wien 1813. S. 7-64.

Kotzebue, August von: Die Selbstmörder. In ders.: Theater. Bd. 53. Wien 1819.

Verwendet: Kotzebue, August von: Die Selbstmörder. In ders.: Theater. Bd. 38. Wien und Leipzig 1841. S. 3-30.

Müllner, Adolph: Der Wahn. In Neueste deutsche Schaubühne, oder dramatische Bibliothek der neuesten Lust- Schau- Sing- und Trauerspiele für das Jahr 1818. Bd. 4. Augsburg und Leipzig 1818. S. 1-58.

Houwald, Ernst von: Fluch und Segen. Leipzig 1821.

Auffenberg, Joseph von: Die Verbannten. Bamberg und Würzburg 1821.

Büssel, Alois Joseph: Winkelmanns Tod. Amberg 1827.

Gottschall: Rudolf von: Ulrich von Hutten. Königsberg 1843.

Dulk, Albert Friedrich Benno: Lea. Königsberg 1848.

### Historisches Drama

Biedenfeld, Ferdinand von: Der Myrthenzweig, oder: Partheien-Kämpfe. In ders.: Winterabende. Eine Sammlung dramatischer Beyträge für leichte Unterhaltung und Darstellung bestimmt. Bd. 1. Bamberg und Würzburg 1822. S. 135-254.



Raupach, Ernst Benjamin Salomo: König Philipp. In ders.: Dramatische Werke ernster Gattung. Bd. 8: Die Hohenstaufen, ein Cyclus historischer Dramen. Bd. 4. Hamburg 1837. S. 1-186.

Fröbel, Julius: Die Republikaner. Leipzig 1848.

#### Musikalisches Drama

Lichtenstein, Karl August von: Ferdusi. Rudolstadt 1821.

#### Originaldrama

Heigel, August: Die Macht des Augenblicks. München 1841.

#### Lyrisches Drama

Rambach, Friedrich Eberhard: Theseus auf Kreta. Leipzig 1791.

#### Romantisches Drama

Heyden, Friedrich von: Renata. Berlin 1816.

#### Andere

Weidmann, Paul: Die Folter, oder der menschliche Richter. Wien 1773.

Hagemann, Friedrich Gustav: Die unrechtmässige Vermählung. In ders.: Kleinere Stücke für die Teutsche Bühne. Lübeck 1784.

Holtei, Karl von: Ein Trauerspiel in Berlin. In Wolff, L. (Hg.): Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1837. Berlin 1838. S. 135-252.

Rückert, Friedrich: Saul und David. Erlangen 1843.

## **Oper**

### Komische Oper

Musäus, Johann Karl August: Das Gärtner-Mädchen. Weimar 1771.

Dieter, Christian Ludwig: Der Schulze im Dorfe, oder der verliebte Herr Doctor. Weimar 1779.

Stephanie, Johann Gottlieb: Die Liebe im Narrenhaus. Köln 1788.

Gebhard, Friedrich Albert: Die Fuchsprelle. In ders.: Kleiner Beytrag für die Bühne. Leipzig 1809. S. 281-366.

Gewey, Franz Xaver Karl: Das Hausgesinde. Wien 1814. [entstanden 1801]

### Oper

Hensel, Johann Daniel: Daphne oder die Frühlingsfeier in Arkadien. In ders.: Singspiele. Bd. 1. Hirschberg 1799. S. 77-116.

Holbein: Franz Ignaz von: Die beiden Blinden. In ders.: Theater. Bd. 2. Rudolstadt 1812. S. 213-290.

Würkert, Friedrich Ludwig: Das Rockenweibchen oder die Nessel auf dem Grabe. In ders.: Dramatische Dichtungen. Leipzig 1821. S. 47-76.

Mörke, Eduard: Die Regenbrüder. In ders.: Iris. Eine Sammlung erzählender und dramatischer Dichtungen. Stuttgart 1839. S. 95-172.

### Romantische Oper

Wohlbrück, Wilhelm August. Der Vampyr. München 1830.

### Große Oper

Reger, Karl: Marie von Montalban. München 1800.

## Romantisch-komische Oper

Voll, Matthäus: Belino und Rosaura. Wien 1807.

## Große heroische Oper

Guttenberg, Andreas Josef von: Numa Pompilius. Wien 1808.

## Heroisch-komische Oper

Castelli, Ignaz Franz: Franzisca von Foix. Wien 1812.

## Andere

Mayer, Johann Cölestin: Adrian, oder der Sieg der Tugend. Wien 1807.

Auffenberg, Joseph von: Bertold, der Zähringer. Karlsruhe 1819.

Wagner, Richard: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Dresden 1845.

Vogl, Johann Baptist: Lenardo und Blandine. München 1847.

## **Singspiel**

### Singspiel

Walch, Albert Georg: Die Amazonen. Frankfurt und Leipzig 1768.

Wieland, Christoph Martin: Rosamund. Weimar 1778.

Jann, Franz Xaver: Die zur Liebe der Wissenschaft aufgemunterte Jugend. In ders.: Etwas wider die Mode. Gedichte, und Schauspiele ohne Caressen, und Heurathen, für die studirende Jugend. Augsburg 1782. S. 73-83.

Eberl, Ferdinand: Der Baum der Diana. Wien 1787.

Gotter, Friedrich Wilhelm: Die Geisterinsel. Berlin 1799

Verwendet: Gotter, Friedrich Wilhelm: Die Geisterinsel. Nürnberg 1800.

Brentano, Clemens: Die lustigen Musikanten. Frankfurt am Main 1803.

Treitschke, Georg Friedrich: Das Waisenhaus. Wien 1808.

Körner, Theodor: Der vierjährige Posten. Wien 1813.

Kurländer, Franz August: Die Eremiten. In ders.: Almanach dramatischer Spiele für Gesellschaftstheater. Sechster Jahrgang. Wien und Triest 1816. S. 67-144.

### Komisches Singspiel

Wieland, Christoph Martin: Das Urtheil des Midas. In ders.: Der Teutsche Merkur vom Jahr 1775. Erstes Vierteljahr. Weimar 1775. S. 1-19.

Engelmann (auch: Kaffka), Johann Christoph: Die Ehestandskandidaten, oder die Parodie aus dem Stegreif. Riga und Leipzig 1805.

### Andere

Kurz, Joseph Felix von: Die Herrschaftskuchel auf dem Lande; Mit Bernardon dem dicken Mundkoch. Oder: Die versoffenen Köche, und die verliebten Stubenmädel. Wien 1770.

Gross, Johann: Die Illumination. Wien 1787.

Herbst, C.A.: Die Ruinen von Portici. Breslau 1798.

### Gemälde

#### Familiengemälde

Ziegler, Friedrich Wilhelm: Weltton und Herzensgüte. In Deutsche Schaubühne. Sechsten Jahrgangs fünfter Band. Nach der Ordnung 65ster Band. Augsburg 1794.

Verwendet: Ziegler, Friedrich Wilhelm: Weltton und Herzensgüte. Wien 1802.

## Gemälde

Becker, Ludwig Theodor: Adel und Liebe. Nürnberg 1814.

## Sittengemälde

Ehrimfeld, Tobias Frech von: Adolph der Treue. Wien 1808.

## Dramatisches Gemälde

Klingemann, Ernst August Friedrich: Das Vehmgericht. In ders.: Theater. Bd. 3. Stuttgart und Tübingen 1820. S. 177-347.

## Charaktergemälde

Bauernfeld, Eduard von: Der Selbstquäler. Wien 1840. (uraufgeführt 1837)

## Andere

Schröder, Friedrich Ludwig: Der Vetter in Lissabon. Bern 1786.

Halbe, Johann August: Die leidenschaftlichen Unbedachtsamen. Prag, Leipzig und Budweis 1790.

Kleist, Franz Alexander von: Graf Peter der Däne. Berlin 1791.

Kratter, Franz: Das Mädchen von Marienburg. Frankfurt 1795.

Bonafont, Karl Philipp: Julius und Marie oder Glück und Verbannung. Stuttgart 1804.

Borck, Carl Friedrich Wilhelm: Biedersinn der Franken oder der Einzug Kaiser Karl des Vierten in Nürnberg. Nürnberg 1809.

Kanne, Friedrich August: Die Sommernacht oder der Kirchhof. In ders.: Vier Nächte oder romantische Gemählde der Phantasie. Leipzig 1819. S. 1-38.

Angely, Louis: Das Fest der Handwerker. Vaudevilles und Lustspiele. Bd. 2. Berlin 1830.

## **Andere**

Klopstock, Friedrich Gottlieb: Hermanns Schlacht. Ein Bardiet für die Schaubühne. Hamburg und Bremen 1769.

Gebler, Tobias Philipp von: Der Minister. Ein theatralischer Versuch in fünf Aufzügen. Wien 1771.

Bodmer, Johann Jakob: Odoardo Galotti, Vater der Emilia. Ein Pendant zu Emilia. Augsburg 1778.

Meyer, Franz Anton von: Diana und Endymion. Eine lyrische Vorstellung in zween Aufzügen. Prag 1781.

S. in E.: Verachtung straft die Untreue. Ein komisches Stück in drei Aufzügen. Rotenburg 1782.

Stephanie, Johann Gottlieb: Der Schauspieldirektor. Ein Gelegenheitsstück in einem Aufzuge. Wien 1786.

Brentano, Clemens: Gustav Wasa. In ders.: Satiren und poetische Spiele. Bd. 1. Leipzig 1800.

Günderode, Karoline von: Immortalita. Ein Dramolet. In dies.: Gedichte und Phantasien. Hamburg und Frankfurt 1804. S. 59-73.

Arnim, Achim von: Jerusalem. Ein Pilgerabentheuer. In ders.: Halle und Jerusalem. Heidelberg 1811. S. 267-436.

Hermann, Franz Rudolph: Der Nibelungen Hort. Eine Heldenabenteure in drei Aufzügen. In ders.: Die Nibelungen. Leipzig 1819. S. 9-92.

Meisl, Karl: Die Arbeiten des Herkules. Eine mythologische Karrikatur in zwey Acten. Theatralisches Quodlibet oder sämtliche dramatische Beyträge für die Leopoldstädter Schaubühne. Bd. 5. Pest 1820. S. 1-60.

Schlechta, Franz von: Cimburga von Massovien. Minnespiel in vier Aufzügen. Wien 1826.

## Tragödie

### Tragödie

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: Ugolino. Hamburg und Bremen 1768.

*Rathlef, Ernst Lorenz Michael: Die Mohrinn zu Hamburg. Ohne Ort 1775.*

*Tieck, Ludwig: Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens. In ders.: Romantische Dichtungen. Bd. 2. Jena 1800. S. 465-506.*

Collin, Heinrich Joseph von: Regulus. Berlin 1802.

*Eckschlager, August: Herzog Christoph, der Kämpfer. München 1811.*

*Werner, Friedrich Ludwig Zacharias: Die Mutter der Makkabäer. Wien 1820.*

Heine, Heinrich: Almansor. In ders.: Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo. Berlin 1823. S. 129-247.

Grabbe, Christian Dietrich: Don Juan und Faust. Frankfurt am Main 1829.

*Raupach, Ernst: Der Nibelungen-Hort. Hamburg 1834.*

Gutzkow, Karl: Nero. Stuttgart und Tübingen 1835.

*Raupach, Ernst: Themisto. Hamburg 1840.*

*Hebbel, Friedrich: Judith. Hamburg 1841.*

Prutz, Robert Eduard von: Karl von Bourbon. Ohne Ort 1842.

Verwendet: Prutz, Robert Eduard von: Karl von Bourbon. Hannover 1845.

Laube, Heinrich: Struensee. In ders.: Dramatische Werke. Bd. 4. Leipzig 1847.

### Andere

*Westphalen, Engel Christine: Charlotte Corday. Hamburg 1804.*

Passy, Joseph: Thebas. Wien und Triest 1805.

Werner, Friedrich Ludwig Zacharias: Attila, König der Hunnen. Berlin 1808.

*Kotzebue, August von: Pandorens Büchse. In ders.: Almanach Dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande. Band 8. Riga 1810. S. 81-133.*

### **Ohne Gattungszuschreibung**

Moll, Christian Hieronymus: Die ländlichen Hochzeitfeste. Wien 1773.

Bodmer, Johann Jakob: Arnold von Brescia in Rom. Ohne Ort 1776.

Müller, Friedrich: Situationen aus Fausts Leben. Mannheim 1776.

Verwendet: Müller, Friedrich: Situationen aus Fausts Leben. Mannheim 1777.

Heyne, Christian Leberecht (auch: Wall, Anton): Der Stammbaum. Leipzig 1791.

Anonym: Die neu-moralische Reise. In Goldner Spiegel für Regenten und Schriftsteller. Ein Allmenach auf das Jahr 1801. Mainz 1801. S. 155-158.

Falk, Johann Daniel: Die Wiederkunft der Griechen und Römer. In ders.: Taschenbuch für Freunde des Scherzes und der Satire. Sechster Jahrgang. Weimar 1802.

Kalckreuth, Friedrich Adolf Graf von: Gastliche Treue. In ders.: Dramatische Dichtungen. Bd. 2. Leipzig 1824. S. 1-31.

Goedeke, Karl (auch: Stahl, Karl): König Kodrus. Eine Mißgeburt der Zeit. Leipzig 1839.

Mosen, Julius: Kaiser Otto III.. In ders.: Theater. Stuttgart und Tübingen. 1842. S. 1-91.

### **Szene/Szenen**

#### **Dramatische Szene**

Schink, Johann Friedrich: Satan in Paris. In ders.: Satans Bastard. Eine Reihe von dramatischen Szenen aus der Zeitgeschichte 1812 bis 1814. Berlin 1816. S. 9-19.

Weichselbaumer, Carl: Scipio und Hannibal vor der Schlacht bei Zama. In Adam, Joseph August (Hg.): Deutsches Theater für das Jahr 1819. Bd. 4. Augsburg und Leipzig 1819. S. 167-182.



## Familienszene

Wagner, Heinrich Leopold: Der wohlthätige Unbekannte. Frankfurt am Main 1775.

## Szene aus dem Guckkasten

Mussik, Franz Alois: Die Mutter und ihr Kind. In ders.: Herbstblumen und Früchte. Leitmeritz 1834. S. 89-90.

## Ländliche Szene

Kurländer, Franz August: Kindliche Liebe. In ders.: Lustspiele oder dramatischer Almanach für das Jahr 1824. Vierzehnter Jahrgang. Wien und Triest 1824. S. 71-118.

## Andere

Grob, Adrian: Die Urne im Eichthale. In Deutsche Schaubühne oder Dramatische Bibliothek der neuesten Lust-, Schau-, Sing- und Trauerspiele. Bd. 19. Augsburg und Leipzig 1813. S. 1-68.

Niederer, Rosette: Die Redetheile. In dies.: Dramatische Jugendspiele für das weibliche Geschlecht. Bd. 2. Aarau 1838. S. 65-86.

Weh, Feodor: Der Teufel in Berlin. Hamburg 1845.

## **Gedicht**

### Dramatisches Gedicht

Lessing: Gotthold Ephraim: Nathan der Weise. Ohne Ort 1779.

Verwendet: Lessing: Gotthold Ephraim: Nathan der Weise. Berlin 1779.

Westphalen, Engel Christine: Petrarca. Hamburg 1806.

Deinhardstein: Hans Sachs. Wien 1829.

Harring, Harro Paul: Die Völker. Straßburg 1832.

Negges, Johann F.: Elvira oder Ehre und Mutterliebe. Nürnberg 1833.

Gottschall, Rudolf von: Die Marseillaise. Hamburg 1849.

Andere

Kotzebue, August von: Der Ruf. In ders.: Theater. Bd. 49. Wien 1817. S. 3-134.

## **Operette**

Operette

Vulpus, Christian August: Der Schleier. Bayreuth und Leipzig 1789.

Hensel, Johann Daniel: Die Geisterbeschwörung. Hirschberg 1799.

Will, Joseph Marin: Wilhelm und Lieschen oder die Folgen des Friedens. Straubing 1802.

Fuchs, H.: Der Cornet. Mainz 1831.

Mussik, Franz Alois: Der unvermählte Ehemann, oder: Die beiden Fischermädchen. In ders.: Theater und Novellen. Prag 1839. S. 1-36.

Komische Operette

Richter, Joseph: Das schöne Milchmädchen, oder der Guckkasten. Wien 1796.

Andere

Erdmann, Ludwig: Philint und Lucinde, oder: Eins sucht das andere. Regensburg 1778.

## **Nachspiel**

### Nachspiel

Mathesius, Siegmund Immanuel: Die Herrschaft der Weiber. Frankfurt und Leipzig 1768.

Bilderbeck, Ludwig Franz von: Liebe und Vaterland. Dürkheim 1789.

Verwendet: Bilderbeck, Ludwig Franz von: Liebe und Vaterland. Zeitz 1793.

Falk, Johann Daniel: Der Schmidt vor der Himmelspforte. In ders.: Grotesken, Satyren und Naivitäten auf das Jahr 1806. Tübingen 1806. S. 61-88.

Hölder, Louise: Die Bescherung am St- Thomastage. In dies.: Kleine Schauspiele zum Nutzen und Vergnügen der Jugend. Wien 1835. S. 85-104.

Bauernfeld, Eduard von: Ein neuer Mensch. In ders.: Großjährig. Lustspiel in zwei Aufzügen und dem Nachspiel: Ein neuer Mensch. Wien 1849. S. S. 78-130.

### Andere

Schmid, Christoph von: Der Eyerdieb. In ders.: Kleine Schauspiele für Familienkreise. Bd. 2. Augsburg 1833. S. 67-114.

## **Vorspiel**

### Vorspiel

Iffland, August Wilhelm: Vaterfreude. Heidelberg 1787.

Schildbach, Johann Gottlieb: Die Generalprobe. Wien 1804.

Erhard, Andreas: Das Heiligthum. In ders.: Heimeran. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen mit einem Vorspiele, das Heiligthum. München 1819.

Richter, Anton (auch: Stahlpanzer, Ludwig.): Ullo's Tod. In ders.: Eumenides Döster. Trauerspiel nach Adolph Müllners Weise. Leipzig 1819.

Verwendet: Richter, Anton (auch: Stahlpanzer, Ludwig.): Ullo's Tod. In Müllner, Adolph: Dramatische Werke. Bd. 1. Braunschweig 1828.

Bartsch, Leopold: Des Teufels Hofnarr. In ders.: Der Chiromant, Zauberspiel mit Gesang in drei Akten, nebst einem Vorspiel in einem Akt: Des Teufels Hofnarr. Berlin 1837. S. 3-14.

Andere

Giesecke, Karl Ludwig von: Ländliches Dankopfer. Ohne Ort 1788.

## **Festspiel**

Festspiel

Klebe, Albert: Die Weihe. München 1818.

Bothe, Friedrich Heinrich: Der Schicksalsspruch. In ders.: Friedrich Heinrich Bothe's neuere Schauspiele und Kantaten. Bd. 2. Halberstadt 1824. S. 293-304. [uraufgeführt 1809]

Franz, Agnes: Das Mädchen aus der Fremde. In dies.: Kindertheater. Schauspiele, Dramen, Lust- und Festspiele. Breslau 1841.

Andere

Zu Rhein, Friedrich August von: Das Vaterhaus. Würzburg 1824.

Hölzl, Heinrich: Hilpolt von Schwangau. Straubing 1842.

## **Komödie**

Komödie

Lenz, Jakob Michael Reinhold: Die Soldaten. Leipzig 1776.

Brandes, Johann Christian: Die Komödianten in Quirlequitsch. In ders.: Sämtliche dramatische Schriften. Bd. 8. Hamburg 1791. [entstanden 1770]

Hebbel, Friedrich: Der Diamant. Hamburg 1847. [entstanden 1841]

## Tragikomödie

Voß, Julius von: Die Liebe im Zuchthaus. Berlin 1807.

## Andere

Rückert, Friedrich (auch: Reimar, Freimund): Napoleon und der Drache. In ders.: Napoleon. Politische Komödie in drei Stücken. Erstes Stück. Stuttgart und Tübingen 1815.

## Spiele

### Dramatische Spiele

Fouqué, Friedrich de la Motte: Die Zwerge. Berlin 1805.

Verwendet: Fouqué, Friedrich de la Motte: Die Zwerge. Berlin 1816.

Müllner, Adolph: Die Zweiflerin. In ders.: Almanach für Privatbühnen. Erstes Bändchen auf das Jahr 1817. Leipzig 1817. S. 1-90.

### Spiel in Versen

Lebrun, Carl: Vielliebchen oder Das Tagebuch. Ohne Ort 1825.

Verwendet: Lebrun, Carl: Vielliebchen oder Das Tagebuch. In ders.: Vor- und Nachspiele für die Bühne. Bd. 1. Mainz 1833. S. 1-49.

## Andere

Claudius, Georg Carl: Die kleinen Erzähler. In ders.: Neue Kinderspiele. Leipzig 1799. S. 268-290.

Schiller, Friedrich: Die Huldigung der Künste. In ders.: Theater. Bd. 1. Tübingen 1805. S. 3-16.

## **Märchen**

### Märchen

Tieck, Ludwig: Leben und Thaten des kleinen Thomas, genannt Däumchen. In ders.: Phantasmus. Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen. Bd. 2. Berlin 1812. S. 448-549.

### Dramatisches Märchen

Menzel, Wolfgang: Narcissus. Stuttgart und Tübingen 1830.

### Andere

Gleich, Joseph Alois: Die vier Heymonskinder. Wien 1809.

Raimund, Ferdinand: Das Mädchen aus der Feenwelt, oder: Der Bauer als Millionär. In ders.: Ferdinand Raimund's sämmtliche Werke. Bd. 2. Wien 1837. S. 101-216.

## **Schwank**

### Schwank

Kotzebue, August von: Die Seelenwanderung, oder der Schauspieler wider Willen auf eine andere Manier. In ders.: Theater. Bd. 47. Wien 1816. S. 121-170.

Bäuerle, Adolf: Die Gespensterfamilie. Pest 1821.

Feldmann, Leopold: Ahnenstolz in der Klemme. München 1849.

### Andere

Anonym: Die Kampfahne. Oldenburg 1845.

## **Sprichwortspiel**

### Sprichwortspiel

Voß, Julius von: Keine Rose ohne Dornen. In ders.: Fünf und zwanzig dramatische Spiele. Nach deutschen Sprüchwörtern. Berlin 1822. S. 1-26.

Benzel-Sternau, Christian Ernst Graf von: Der Sündenbock, oder Mit großen Herrn ist nicht gut Kirschen essen. In ders.: Hoftheater von Barataria oder Sprichwortspiele. Bd. 2. Leipzig 1828. S. 1-38.

Benzel-Sternau, Christian Ernst Graf von: Das teutsche Wachfeuer in Italien, oder Was Rechtes leidet nicht Schlechtes. In ders.: Hoftheater von Barataria oder Sprichwortspiele. Bd. 2. Leipzig 1828. S. 39-70.

## **Zauberspiel**

### Zauberspiel

Raimund, Ferdinand: Der Diamant des Geisterkönigs. In ders.: In ders.: Ferdinand Raimund's sämtliche Werke. Bd. 1. Wien 1837. S. 1-114. [uraufgeführt 1824]

### Zauberspiel mit Gesang

Bartsch, Leopold: Der Chiromant. Berlin 1837.

### Andere

Rosenau, Ferdinand: Scüs, Mond und Pagat. In ders.: Dramatisches Allerley für Volksbühnen. Bd. 1. Wien 1821. S. 1-84.

## **Kinderspiel**

## Kinderspiel

Schummel, Johann Gottlieb: Die Probe der Kindlichen Liebe. In ders.: Kinderspiele und Gespräche. Bd. 1. Leipzig 1776.

Schummel, Johann Gottlieb: Die Probe der Kindlichen Liebe. In ders.: Kinderspiele und Gespräche. Bd. 1. Leipzig 1778. S. 1-28.

Schummel, Johann Gottlieb: Das Ringspiel. In ders.: Kinderspiele und Gespräche. Bd. 1. Leipzig 1776.

Schummel, Johann Gottlieb: Das Ringspiel. In ders.: Kinderspiele und Gespräche. Bd. 1. Leipzig 1778. S. 29-62.

## Liederspiel

### Liederspiel

Kotzebue, August von: Der Kosak und der Freiwillige. In ders.: Theater. Bd. 44. Wien 1815. S. 1-33.

Holtei, Karl von: Die weiblichen Drillinge. In ders.: Theater. Breslau 1845. S. 116-125.

## Melodrama

### Melodrama

Bretzner, Christoph Friedrich: Rosemunde. Brunn 1781.

### Andere

Stegmayer, Matthäus: Hermann, Germaniens Retter. Wien 1813.



## **Gespräch**

Oettinger, Eduard Maria: Zweigespräch zwischen einem Bären und einem Fuchs. In ders. Der confiscirte Eulenspiegel oder das Buch der Hundertachtundzwanzig. Bd. 1. Hamburg 1833. S. 107-110.

Bauberger, Wilhelm: Walhalla. Ein Gespräch nach abgehaltener Schulprüfung. In ders. Sämmtliche Werke. Bd. 6: Szenen und Gespräche II. Regensburg 1843: S. 83-90.

## **Kleinigkeit**

### Dramatische Kleinigkeit

Kurländer, Franz August: Liebhaber und Geliebte in einer Person. In ders.: Almanach dramatischer Spiele für Gesellschaftstheater. Dritter Jahrgang. Wien und Triest 1813. S. 263-328.

Giftschütz, A.: Archangel. In ders.: Dramatische Kleinigkeiten. Wien 1834. S. 1-32.

## **Skizze**

### Humoristisch-satyrische Skizze

Oettinger, Eduard Maria: Wie der Herr, so der Knecht. In ders.: Fashionable Dummheiten. Humoristisch-satyrische Skizzen aus der Beaumonde. Hamburg 1836. S. 47-61.

### Andere

Heigel, Cäsar Max: So sind sie gewesen. 1520. In ders.: Die Zeitalter. Drei flüchtige Skizzen zu einem Charakter-Gemälde. Nürnberg 1832. S. 1-51.

## **Heldenspiel**

### Heldenspiel

Fouqué, Friedrich de la Motte: Alboin der Langobardenkönig. Leipzig 1813.

## **Bild/Bilder**

Glaßbrenner, Adolf (auch: Brennglas, Adolf): Herrn Buffey's schönster Tag, oder: Hulda's Hochzeit. In ders.: Bunttes Berlin. Eilftes Heft. Berlin 1840.

## **Fragment**

Fragment

Kleist, Heinrich von: Fragment aus dem Trauerspiel Robert Guiskard. In Kleist, Heinrich von; Müller, Adam (Hg.): Phöbus. Ein Journal für die Kunst. Erster Jahrgang. Viertes und fünftes Stück. April und Mai 1808. Dresden 1808. S. 3-20.

## **Idylle**

Becker, Ludwig: Morgen gewiss. In Holtei, Karl von (Hg.): Jahrbuch deutscher Bühnenspiele. Sechster Jahrgang. Berlin 1827. S. 41-88.

## **Prolog**

Prolog

Prätzel, Karl Gottlieb: Prolog zu einem Marionettenspiel. In ders.: Vermischte Gedichte. Hamburg 1810. S. 126-131.

## **Duodrama**

Duodrama

Zabuesnig, Johann Christoph von: Abels Tod. In ders.: Die Philosophen nach der Mode. Augsburg 1779. S. 117-143.

## **Scherz**

Dramatischer Scherz

Riesch, Franz Graf von: Nichts. In ders.: Bühnen-Spiele. Bd. 3. Wien 1820. S. 185-225.

## **Anekdote**

Seipp, Christoph: Die Tobacksdose. Innsbruck 1780.

## **Burleske**

Schiessler, Sebastian Willibald: Die Maskerade. In ders.: Thalia. Almanach dramatischer Spiele für das Jahr 1826. S. 285-303.

## **Dichtung**

Dramatische Dichtung

Eckschlager, August: Petrarca. Baden 1814.

## **Monodrama**

Monodrama

Braun, Georg Christian: Der Tod des Phidias. Mainz 1827.

## **Sage**

Falk, Johann Daniel: Unser Herr und der Schmidt von Apolda. In ders.: Grotesken, Satyren und Naivitäten auf das Jahr 1806. Tübingen 1806. S. 3-60.

## **Cantate**

Cantate

Weißbach, Aloys: Das Opfer der Berge. Salzburg 1811.

## **Parodie**

Parodie

Gewey, Franz Xaver Karl: Pigmalion, oder: Die Musen bei der Prüfung. Wien 1813.

## **Farce**

Hottinger, Johann Jakob: Menschen Thiere und Götter. Ohne Ort 1775.

## **Bagatelle**

Dramatische Bagatelle

Heigel, Cäsar Max: Der Perückenstock. In ders.: Dramatische Bagatellen. Aarau 1821. S. 3-34.

## **Oratorium**

Oratorium

Collin, Heinrich Joseph und Matthäus von: Die Befreyung von Jerusalem. Wien ca. 1816.

## **Phantasie**

Kind, Friedrich: Die Körners-Eiche. In ders.: Die Körners-Eiche und Die Deutschen Frauen. Zwei Gedichte. Leipzig 1814.

## **Quodlibet**

### Musikalisches Quodlibet

Schneider, Louis: Fröhlich. In ders.: Jokosus. Repertoire für das deutsche Liederspiel, Vaudeville und Quodlibet. Bd. 1. Berlin 1838. S. 121-185.

## **Zwischenspiel**

### Zwischenspiel

Wienbarg, Ludolf (auch: Radewell, Friedrich): Die Hölle. In ders.: Tyll Eulenspiegel. Hamburg 1840. S. 101-137.

## **Charade**

Bärmann, Georg Nikolaus: Eine Charade. In ders.: Theater. Bd. 3. Mainz 1838.

### 9.3. Verzeichnis verwendeter dramatischer Primärliteratur

Das folgende Verzeichnis listet sämtliche in der Arbeit verwendeten Stücke alphabetisch nach dem Namen des Autors auf, unabhängig davon, ob diese in der Stichprobe enthalten sind oder nicht. Andere aus dem untersuchten Zeitraum stammende Quellen wie Zeitungsartikel oder theoretische Schriften werden im Verzeichnis für Sekundärliteratur und weiterführende Literatur angegeben.

[Albrecht, Johann Friedrich Ernst]: Masaniello von Neapel. Original-Trauerspiel in fünf Aufzügen. Berlin 1789.

[Albrecht, Johann Friedrich Ernst]: Maria de Lucca, Edle von Parma. Ein Opfer der Inquisition. Altona 1801.

[Anonym]: Die Rache des Prinzen von Monterano. Ein Trauerspiel in ungebundener Rede und 5 Aufzügen. Ohne Ort 1771.

[Anonym]: Der Bürger. Ein Trauerspiel in drey Aufzügen. Frankfurt und Leipzig 1776.

[Anonym]: Albert Erbprinz von Bayern. Ein Trauerspiel in drey Aufzügen. München 1779.

[Anonym]: Der Scheintodt. Ein Original-Schauspiel in vier Aufzügen. Wien 1798.

Artner, Therese von: Die That. Trauerspiel in fünf Akten. Der Schuld von Adolph Müllner erster Theil. Leipzig 1817.

Ast, Friedrich: Krösus. Ein Trauerspiel. Leipzig 1805.

Auffenberg, Joseph von: Wallas. Ein heroisches Trauerspiel in fünf Acten. Bamberg 1819.

Auffenberg, Joseph von: König Erich. Ein Trauerspiel in fünf Acten. Bamberg und Würzburg 1820.

Auffenberg, Joseph von: Die Verbannten. Ein Drama in vier Acten nebst einem Nachspiele. Bamberg und Würzburg 1821.

Auffenberg, Joseph von: König Erich. Trauerspiel in fünf Aufzügen. In ders.: Sämmtliche Werke. Bd. 4. Siegen und Wiesbaden 1844. S. 151-352.

Auffenberg, Joseph von: Die Hexe von Pultawa. Lyrisches Drama in vier Aufzügen. In ders.: Sämmtliche Werke. Bd. 17. Siegen und Wiesbaden 1844. S. 11-140.

Auffenberg, Joseph von: Der Renegat von Granada. Dramatisches Gedicht in fünf Abtheilungen. In ders.: Sämmtliche Werke. Bd. 15. Der Siegen und Wiesbaden 1845.

[Ayrenhoff, Cornelius von]: Hermann und Thusnelde. Ein Trauerspiel in Versen. Vom Verfasser des Aurelius. Wien 1768.

Ayrenhoff, Cornelius von: Irene, ein Trauerspiel in Prose von drey Aufzügen. In ders.: Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff kaiserl. königl. General-Majors, sämmtliche Werke. Bd. 1. Wien und Leipzig 1789. S. 377-438.

[Babo, Joseph Marius von]: Otto von Wittelsbach, Pfalzgraf in Bayern. Ein vaterländisches Trauerspiel in fünf Aufzügen. München 1782.

[Babo, Joseph Marius von]: Das Fräulein Wohlerzogen. Ein Lustspiel in drei Aufzügen. Ein Sittengemälde aus München. München 1783.

Babo, Joseph Marius von: Dagobert der Franken König, ein Trauerspiel in fünf Akten. München 1787.

Bahr, Robert: Der glückliche Morgen. Schauspiel in einem Aufzuge. Berlin 1799.

[Becker, Jakob F.]: Konradin ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Göttingen 1806.

[Benkowitz, Karl Friedrich]: Die Jubelfeier der Hölle, oder Faust der jüngere. Ein Drama zum Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin 1801.

Berger, Trautgott Benjamin: Galora von Venedig. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Leipzig 1778.

[Bertuch, Friedrich Justin]: Elfride. Trauerspiel in drey Aufzügen. Weimar 1775.

Biedenfeld, Ferdinand von: Der Baron Martin. Ein historisches Drama in drei Aufzügen. In ders.: Winterabende. Eine Sammlung dramatischer Beyträge für leichte Unterhaltung und Darstellung bestimmt. Bd. 1. Bamberg und Würzburg 1822. S. 255-312.

Birch-Pfeiffer, Charlotte: Pfeffer-Rösel, oder: Die Frankfurter Messe im Jahre 1297. Schauspiel in fünf Aufzügen. Wien 1833.

Blaimhofer, Maximilian: Die Schweden in Baiern, oder die Bürgertreue. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. München 1783.

Blomberg, Wilhelm von: Thomas Aniello. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Hamm 1819.

Blum, Joachim Christian: Das befreyte Ratenau. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Leipzig 1775.

Brahm, Moritz von: Emilie, oder Die glückliche Reue: ein Lustspiel in drey Aufzügen. Wien 1770.

Brandes, Johann Christian: Der Schein betrügt oder der gute Ehemann. Ein deutsches Original-Lustspiel in fünf Aufzügen. Wien 1768.

Brandes, Johann Christian: Ottilie. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Wien 1780.

Brandes, Johann Christian: Die Erbschaft, oder: Der junge Geizige. Lustspiel in vier Aufzügen. Mannheim 1781.

Brandes, Johann Christian: Ottilie. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Verfertigt im Jahr 1779. In ders.: Sämtliche dramatische Schriften. Bd. 7. Leipzig 1791.

Braun von Braunthal, Karl Johann: Die Geopferten. Trauerspiel in vier Aufzügen. Wien 1835.

Brentano, Clemens: Die Gründung Prags. Ein historisch-romantisches Drama. Pest 1815.

Bretzner, Christoph Friedrich: Karl und Sophie, oder: Die Physiognomie. Leipzig 1780.

Bretzner, Christoph Friedrich: Der Geisterbeschwörer. Ein Trauerspiel in drei Akten. Wien 1790.

Büchner, Georg: Danton's Tod. Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft. Frankfurt am Main 1835.

Buri, Ernst Carl Ludwig Isenburg von: Ludwig Capet, oder Der Königsmord. Ein bürgerliches Trauerspiel in vier Aufzügen. Neuwied 1793.

Caché, Joseph: Das Hauptquartier. Ein militärisches Schauspiel in vier Akten. Wien 1807.

Collin, Heinrich Joseph von: Regulus. Eine Tragödie in fünf Aufzügen. Berlin 1802.

Collin, Heinrich Joseph von: Polyxena. Ein Trauerspiel in fünf Abtheilungen. Berlin 1804.

Collin, Heinrich Joseph von: Balboa. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Berlin 1806.

Collin, Matthäus von: Der Tod Friedrich des Streitbaren. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In ders.: Dramatische Dichtungen. Bd. 1. Pest 1813. S. 1-148.



[Conz, Carl Philipp]: Conradin von Schwaben. Ein Drama in fünf Acten. 2. Auflage. Leipzig 1783.

[Cremeri, Benedikt Dominik Anton]: Der Bauernaufstand ob der Enns. Ein Schauspiel in vier Aufzügen aus der österreichischen Geschichte. Linz 1792.

Crentzin [auch: Crenzin], Anton Adolph von: Der Hochzeitstag, ein Original-Trauerspiel in fünf Aufzügen. München 1777.

Daxenberger, Sebastian Franz von (Pseud.: Fernau, Carl): Beatrice Cenci. Trauerspiel in fünf Aufzügen. München 1841.

Deuringer, Ludwig: Elisabeth, Königin von England. Oder: Liebe und Verschmähung. Trauerspiel aus der Geschichte Englands in vier Aufzügen. In ders.: Theater. Augsburg 1837. S. 5-134.

Deuringer, Ludwig: Ludwig der Sechzehnte, König von Frankreich. Trauerspiel aus der französischen Geschichte in vier Aufzügen. In ders.: Theater. Augsburg 1837. S. 5-134.

Dieck, Friedrich August: Carl Stellheim und Lotte von Rosensee, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Altona 1798.

Diericke, Otto Friedrich von: Eduard Monroe, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Frankfurt am Main 1777.

Dyck, Johann Gottfried: Leichtsinn und Verführung, oder Die Folgen der Spielsucht. Ein Trauerspiel. Leipzig 1784.

[Eckardt, Friedrich von]: Die Schwäger. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Von einem Soldaten. Wien 1780.

Eckschlager, August: Herzog Christoph, der Kämpfer. Eine Tragödie. München 1811.

Engel, Johann Jakob: Eid und Pflicht. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. Berlin 1803.

Engelmann, Johann Christoph (Pseud.: Kaffka, J.C.): Hugo Graf von Almanko. Ein Trauerspiel in vier Aufzügen. Leipzig 1797.

Erdmann, Ludwig: Der Mißverstand. Oder die wiedergefundene Tochter. Ein Trauerspiel, in drey Aufzügen. Leipzig und Köln 1782.

Ernst, Carl: Die Mühle bei Auerstädt oder die unverhoffte Erbschaft. Ein Schauspiel in vier Aufzügen nach einer wahren Geschichte aus den unseligen Tagen des Octobers 1806 bearbeitet. Basel 1810.

Falk, Johann Daniel: Unser Herr und der Schmidt von Apolda. Ein Schwank. Nach einer alten Thüringschen Volksfabel. In ders.: Grotesken, Satyren und Naivitäten auf das Jahr 1806. Tübingen 1806. S. 3-60.

Falk, Johann Daniel: Der Schmidt vor der Himmelpforte. Nachspiel zum Schmidt von Appolda. In ders.: Grotesken, Satyren und Naivitäten auf das Jahr 1806. Tübingen 1806. S. 61-88.

Falsen, Johanne Christine von: Allzuviel an einem Tage. Ein Lustspiel in einem Aufzuge. Hadersleben 1785.

Falsen, Johanne Christine von: Der gewissenhafte Erbe. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Wien 1804.

Fouqué, Friedrich de la Motte: Der Held des Nordens. In drei Theilen. Berlin 1810

Fouqué, Friedrich de la Motte: Waldemar der Pilger, Markgraf von Brandenburg. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In ders.: Vaterländische Schauspiele. Berlin 1811. S. 1-132.

Fouqué, Friedrich de la Motte: Alboin der Langobardenkönig. Ein Heldenspiel in sechs Abentheuern. Leipzig 1813.

Fouqué, Friedrich de la Motte: Liebesrache. Ein Trauerspiel in drei Aufzügen. Leipzig 1817.

Fouqué, Friedrich de la Motte: Helgi in drei Heldenspielen. In ders.: Heldenspiele. Stuttgart und Tübingen 1818. S. 217-498.

Fröbel, Julius: Die Republikaner. Ein historisches Drama in fünf Acten. Leipzig 1848.

Gädemann, Julius: Paris in Eipeldau, oder: Die seltsame Testaments-Klausel. Posse mit Gesang in 1 Akt. Musik von verschiedenen Meistern. Zur Darstellung für die Bühnen in Pesth und Ofen eingerichtet. Pest 1842.

[Gebler, Tobias Philipp von]: Klementine oder Das Testament. Ein Drama in fünf Aufzügen. Wien 1771.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: Ugolino. Eine Tragödie, in fünf Aufzügen. Hamburg und Bremen 1768.

Gieseke, Kalr Ludwig [Giesecke, Carl Ludwig von]: Agnes Bernauerin. Eine Burleske mit Gesang in drey Akten, travestirt in deutsche Knittelverse. [Wien 1797].

Gleich, Joseph Alois: Heinrich der Stolze, Herzog von Sachsen. Ein Original- Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen. Wien 1806.

Goedeke, Karl (auch: Stahl, Karl): König Kodrus. Eine Mißgeburt der Zeit. Leipzig 1839.

[Goethe, Johann Wolfgang von]: Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel. [Darmstadt] 1773.

Goethe, Johann Wolfgang von: Clavigo. Ein Trauerspiel. Leipzig 1774.

Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Eine Tragödie. Tübingen 1808.

Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie zweiter Teil in fünf Akten. In ders.: Sämtliche Werke. Bd. 44. Berlin 1832. S. 49-301.

[Götter, Friedrich Wilhelm]: Merope. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Gotha 1774.

[Götter, Friedrich Wilhelm]: Mariane. Ein bürgerliches Trauerspiel in drey Aufzügen. Gothe 1776.

Götter, Friedrich Wilhelm: Die Erbschleicher. Ein Lustspiel in fünf Akten. Zweyte Ausgabe. Leipzig 1798.

Götter, Friedrich Wilhelm: Die Geisterinsel. Ein Singspiel in drey Akten. Nürnberg 1800.

Grabbe, Christian Dietrich: Herzog Theodor zu Gothland. Eine Tragödie in fünf Akten. In ders.: Dramatische Dichtungen. Nebst einer Abhandlung über die Shakspeare-Manie. Bd. 1. Frankfurt am Main 1827.

Grabbe, Christian Dietrich: Don Juan und Faust. Eine Tragödie. Frankfurt am Main 1829.

Grabbe, Christian Dietrich: Napoleon oder Die hundert Tage. Ein Drama in fünf Aufzügen. Frankfurt am Main. 1831.

Griepenkerl, Wolfgang Robert: Maximilian Robespierre. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Bremen 1851.

Grillparzer, Franz: Die Ahnfrau. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Wien 1817.

Grillparzer, Franz: Sappho. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Wien 1819.

Grillparzer, Franz: Medea. Trauerspiel in fünf Aufzügen. In ders.: Das goldene Vließ  
Dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen. Wien 1822. S. 161-302.

Grillparzer, Franz: Der Traum, ein Leben. Dramatisches Märchen in vier Aufzügen. Wien  
1840.

Grillparzer, Franz: Ein Bruderzwist in Habsburg. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Stuttgart  
1872.

Grob, Adrian: Die Urne im Eichthale. In: Deutsche Schaubühne oder dramatische Bibliothek  
der neuesten Lust-Schau-Sing- und Trauerspiele. Bd. 19. Augsburg und Leipzig 1815. S. 1-  
68.

Großmann, J.W.: Die Belagerung der Stadt Hanau und deren Befreiung am 13. Junius 1636.  
Ein vaterländisches Schauspiel in fünf Aufzügen. Augsburg 1815.

Guttenberg, Andreas Josef von: Kanzler Mondenfield oder was vermag die Rache nicht. Ein  
Trauerspiel in fünf Aufzügen. Ofen 1792.

Gutzkow, Karl: Nero. Tragödie. Stuttgart und Tübingen 1835.

Gutzkow, Karl: Patkul. Ein politisches Trauerspiel in fünf Aufzügen. In ders.: Dramatische  
Werke. Bd. 2. Leipzig 1842. S. 1-112.

Gutzkow, Karl: Uriel Acosta. Trauerspiel in fünf Aufzügen. In ders.: Dramatische Werke. Bd.  
5. Leipzig 1847. S. 113-238.

Halm, Friedrich (d.i. Münch-Bellinghausen, Eligius Franz Joseph Freiherr von): Der Adept.  
Trauerspiel in fünf Aufzügen. Wien 1838.

Halm, Friedrich (d.i. Münch-Bellinghausen, Eligius Franz Joseph Freiherr von): Imelda  
Lambertazzi. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Wien 1842.

Hausding, J.: Masinissa. Ein Trauerspiel in drei Aufzügen. Wien 1782.

Hebbel, Friedrich: Judith. Eine Tragödie in fünf Akten. Hamburg 1841.

Hebbel, Friedrich: Maria Magdalene. Ein bürgerliches Trauerspiel in drei Akten. Hamburg 1844.

Heigel, August: Die Macht des Augenblicks. Original-Drama in drei Abtheilungen. München 1841.

Heine, Heinrich: William Ratcliff. Tragödie in einem Akte. In ders.: Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo. Berlin 1823. S. 1-68.

Herbst, Friederike: Sylva. Trauerspiel in fünf Akten. Prag 1849.

Herzenskron, Hermann: Der Bräutigam ohne Braut. Lustspiel in einem Aufzuge. In ders.: Dramatische Kleinigkeiten. Wien 1826. S. 3-61.

Heyden, Friedrich von: Conradin. Trauerspiel. Berlin 1818.

Heyden, Friedrich von: Der Kampf der Hohenstaufen. Trauerspiel. Berlin 1828.

Heyden, Friedrich von: Nadine. Trauerspiel in fünf Aufzügen. In ders.: Theater. Erster Theil. Leipzig 1842. S. 2-149.

Heyden, Friedrich von: Der Liebe Zauber. Schauspiel in fünf Aufzügen. In ders.: Theater. Zweiter Theil. Leipzig 1842. S. 3-178.

Hinze, Heimbart Paul Friedrich: Die Erben. Lustspiel in einem Akt. Hannover 1798.

Hochkirch, Franz: Kapet oder Der Tod Ludwig des XVI. König von Frankreich. Historisches Original-Trauerspiel in drei Aufzügen. Frankfurt 1794.

[Hofmann, Johann Michael]: Die Corsen. Ein Trauerspiel in Versen und fünf Aufzügen. Verfaßt von einem Liebhaber der schönen Wissenschaften in Frankfurt, und daselbst zum erstenmal mit vielem Beyfall aufgeführt von der von Kurzischen Schauspieler Gesellschaft. Frankfurt und Leipzig 1769.

Holtei, Karl von: Robert der Teufel, dramatische Legende in fünf Akten. In ders.: Beiträge für das Königstädter Theater. Bd. 2. Wiesbaden 1832. S. 175-328.

[Holtei, Karl von]: Don Juan. Dramatische Phantasie in sieben Akten. Paris [Leipzig] 1834.

Holtei, Karl von: Des Adler's Horst. Romantisch-komische Oper in 3 Akten. In Musik gesetzt von Franz Gläser. In Gubitz, F. W. (Hg.): Jahrbuch deutscher Bühnenspiele. Vierzehnter Jahrgang, für 1835. S. 1-66.

Holtei, Karl von: Des Sohnes Rache. Trauerspiel in einem Akt. In ders.: Theater. Breslau 1845. S. 41-46.

Holtei, Karl von: Des Greises Gattin oder Der Brunnenarzt. Schauspiel in fünf Aufzügen. In ders.: Theater. Breslau 1845. S. 157-178.

Houwald, Ernst von: Der Leuchthurm. Ein Trauerspiel in zwei Akten. In ders.: Der Leuchthurm. Die Heimkehr. Zwei Trauerspiele. Leipzig 1821. S. 1-116.

Houwald, Ernst von: Das Bild. Trauerspiel in fünf Akten. Leipzig 1821.

Houwald, Ernst von: Die Feinde. Ein Trauerspiel in drei Aufzügen. Leipzig 1825.

Houwald, Ernst von: Die Seeräuber. Trauerspiel in fünf Acten. Leipzig 1831.

Huber, Johann Ludwig: Tamira. Ein Drama. Nebst einer Abhandlung über das Melodrama. Tübingen 1791.

Huber, Ludwig Ferdinand: Das heimliche Gericht. Ein Trauerspiel. Leipzig 1790.

Hübner, Lorenz: Camma die Heldinn Bojoariens. Ein vaterländisches Schauspiel in fünf Aufzügen. München 1784.

Iffland, August Wilhelm: Albert von Thurneisen. Ein bürgerliches Trauerspiel in vier Aufzügen. Mannheim 1781.

Iffland, August Wilhelm: Friedrich von Oesterreich. Ein Schauspiel aus der vaterländischen Geschichte in fünf Aufzügen. Gotha 1791.

Immermann, Karl Leberecht: Cardenio und Celinde. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Berlin 1826.

Immermann, Karl Leberecht: Das Trauerspiel in Tyrol. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen. Hamburg 1828.

Immermann, Karl Leberecht: Kaiser Friedrich der Zweite. Trauerspiel in 5 Aufzügen. Hamburg 1828.

Immermann, Karl Leberecht: Merlin. Eine Mythe. Düsseldorf 1832.

Immermann, Karl Leberecht: Andreas Hofer der Sandwirth von Passeyer. In ders.: Schriften. Bd. 3. Düsseldorf 1835. S. 245-434.

Jacobi, Otto (Pseud. Ravensberg, Otto vom): König Hiarne. Berlin 1835.

Kalckreuth, Friedrich Adolf Graf von: Die Gothen-Krone. Trauerspiel in fünf Acten. In ders.: Dramatische Dichtungen. Bd. 2. Leipzig 1824. S. 33-187.

[Karsten, Gustav]: Der zu Grunde gerichtete Adept. Ein Schauspiel in vier Aufzügen. Freyberg 1788.

Kind, Friedrich: Die Körners-Eiche. Phantasie. Leipzig 1814.

Klein, Anton: Kaiser Rudolf von Habsburg, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Ohne Ort 1787.

Kleist, Franz Alexander von: Sappho. Ein dramatisches Gedicht. Berlin 1793.

[Kleist, Heinrich von]: Die Familie Schroffenstein. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Bern und Zürich 1803.

Kleist, Heinrich von: Fragment aus dem Trauerspiel Robert Guiskard. In Kleist, Heinrich von; Müller, Adam (Hg.): Phöbus. Ein Journal für die Kunst. Erster Jahrgang. Viertes und fünftes Stück. April und Mai 1808. Dresden 1808. S. 3-20.

Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Ein Trauerspiel. Tübingen 1808.

Kleist, Heinrich von: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. In Tieck, Ludwig (Hg.): Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften. Berlin 1821. S. 1-108.

Kleist, Heinrich von: Die Hermannsschlacht. Ein Drama. In Tieck, Ludwig (Hg.): Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften. Berlin 1821. S. 109-242.

Klingemann, Ernst August Friedrich: Heinrich von Wolfenschießen. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Historisches Seitenstück zu Schillers Wilhelm Tell. Leipzig 1806.

Klingemann, Ernst August Friedrich: Faust. Ein Trauerspiel in fünf Acten. Leipzig und Altenburg 1815.

Klingemann, August: Die Wittve von Ephesus. Lustspiel in einem Acte. Nach einer historischen Anecdote, mit Benutzung des Lessing'schen Fragments, bearbeitet. In ders.: Dramatische Werke. Bd. 1. Wien 1818. S. 129-194.

Klingemann, Ernst August Friedrich: Das Vehmgericht. Ein dramatisches Gemälde in fünf Acten. In ders.: Theater. Bd. 3. Stuttgart und Tübingen 1820. S. 177-347.

Klinger, Friedrich Maximilian: Die Zwillinge. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Wien 1776.

[Klinger, Friedrich Maximilian]: Prinz Seiden-Wurm der Reformator oder die Kron-Kompetenten, ein moralisches Drama aus dem fünften Theil des Orpheus. Genf 1780.

Klinger, Friedrich Maximilian: Aristodymos. Ein Trauerspiel in fünf Akten. In ders.: Neues Theater. Erster Theil. Leipzig 1790. S. 1-102.

Klinger, Friedrich Maximilian: Medea in Korinth. Ein Trauerspiel. In ders.: Medea in Korinth und Medea auf dem Kaukasos. Zwey Trauerspiele. St. Petersburg und Leipzig 1791. S. 7-158.

Klinger, Friedrich Maximilian: Medea auf dem Kaukasos. Ein Trauerspiel. In ders.: Medea in Korinth und Medea auf dem Kaukasos. Zwey Trauerspiele. St. Petersburg und Leipzig 1791. S. 159-294.

Klinger, Friedrich Maximilian: Konradin. Ein Trauerspiel, von 1784. In ders.: Auswahl aus Friedrich Maximilian Klingers dramatischen Werken. Bd. 1. Leipzig 1794.

Klopstock, Friedrich Gottlieb: Der Tod Adams. Ein Trauerspiel. Kopenhagen und Leipzig 1757.

Klopstock, Friedrich Gottlieb: David. Ein Trauerspiel. Hamburg 1772.

Körner, Julius: Agnes Bernauer. Trauerspiel in fünf Akten. Leipzig 1821.

Körner, Theodor: Der vierjährige Posten. Ein Singspiel in einem Aufzuge. Wien 1813.

Körner, Theodor: Zriny. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In ders.: Theodor Körners poetischer Nachlaß. 2. Auflage. Bd 1. Leipzig 1815.

Koester, Hans: Ulrich von Hutten. Ein historisches Trauerspiel. Breslau 1846.

Komarek, Johann Nepomuk: Ida, oder das Vehmgericht. Ein historisches Schauspiel in fünf Akten. Leipzig 1793.

Korte, Karl Gustav: Konradin, der letzte Hohenstaufe. Ein Trauerspiel. Schwelm 1843.

Kotzebue, August von: Adelheid von Wulfingen, ein Denkmal der Barbarey des dreyzehnten Jahrhunderts. In ders.: Kleine gesammelte Schriften. Bd. 3. Reval und Leipzig 1789. S. 353-527.

[Kotzebue, August von]: Der Opfer-Tod. Ein Schauspiel in drey Akten. Wien 1798.



Kotzebue, August von: Bayard. Ein Schauspiel in fünf Akten. In ders.: Neue Schauspiele. Bd. 8. Leipzig 1801. S. 3-272.

Kotzebue, August von: Gustav Wasa. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. In ders.: Neue Schauspiele. Bd. 7. S. 255-524. Leipzig 1801.

Kotzebue, August von: Die Hussiten vor Naumburg im Jahr 1432. Ein vaterländisches Schauspiel mit Chören in fünf Acten. Leipzig 1803.

Kotzebue, August von: Heinrich Reuß von Plauen oder die Belagerung von Marienburg. Trauerspiel in fünf Acten. Leipzig 1805.

Kotzebue, August von: Pandorens Büchse. (Nach der Fabel des Hesiod.) Eine burleske Tragödie. In ders.: Almanach Dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande. Band 8. Riga 1810. S. 81-133.

Kotzebue, August von: Rudolph von Habsburg und König Ottokar von Böhmen. Ein historisches Schauspiel in sechs Akten. In ders.: Neue Schauspiele. Leipzig 1815. S. 1-192.

Kotzebue: Das verlorne Kind. In ders.: Theater. Bd. 20. Leipzig und Wien 1841. S. 35-52.

Kotzebue: Die Selbstmörder. In ders.: Theater. Bd. 38. Leipzig und Wien 1841. S. 3-30.

Lafontaine, August: Antonie oder das Klostersgelübde. Ein Trauerspiel. Halle 1789.

Laube, Heinrich: Monaldeschi. Tragödie in fünf Acten und einem Vorspiele. In ders.: Dramatische Werke. Bd. 1. Leipzig 1845.

Laube, Heinrich: Struensee. Tragödie in fünf Akten. In ders.: Dramatische Werke. Bd. 4. Leipzig 1847.

Lauter, Carl: Prinz Hugo. Trauerspiel in fünf Akten. Berlin 1831.

[Leisewitz, Johann Anton]: Julius von Tarent. Ein Trauerspiel. Leipzig 1776.

Lengenfelder, Johann Nepomuk: Ludwig der Strenge, ein vaterländisches Trauerspiel in fünf Akten. München 1782.

Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Berlin 1772.

Lichtenstein, Karl August von: Ferdusi. Musikalisches Drama in vier Abtheilungen. Rudolstadt 1821.

Lohenstein, Daniel Casper von: Epicharis. Trauer-Spiel. In ders.: Daniel Caspers von Lohenstein Ibrahim Sultan Schauspiel/ Agrippina Trauerspiel/ Epicharis Trauerspiel/ Und andere poetische Gedichte/ so noch mit Bewilligung des S. Autoris Nebenst desselben Lebens-Lauß und Epicediis, zum Druck verfertigt. Breslau 1685.

Mahlmann, Siegfried August: König Violon und Prinzessin Clarinette. Ein Trauerspiel für Marionetten. In ders.: Marionetten-Theater oder Sammlung lustiger und kurzweiliger Actionen für kleine und große Puppen. Leipzig 1806. S. 1-38.

Mengershausen, Friedrich August von: Hofkabale. Ein Trauerspiel in fünf Akten. Braunschweig 1794.

Meisl, Karl: Carolo Carolini, der Banditenhauptmann. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Wien 1801.

Messenhauser, Wenzel: Demosthenes. Ein Trauerspiel in vier Acten. Wien 1841.

Müllner, Adolph: Die Schuld. Ein Trauerspiel in vier Acten. Wien 1816.

Müllner, Adolph: König Yngurd. Trauerspiel in fünf Akten. Leipzig 1817.

Müllner, Adolph: Die Albaneserin. Trauerspiel in fünf Akten. Stuttgart und Tübingen 1820.

Müllner, Adolph: Die Onkelei oder das französische Lustspiel. Lustspiel in Einem Aufzuge. In ders.: Theater. Bd. 3. Stuttgart 1820. S. 259-335.

Müllner: Der neun und zwanzigste Februar. Trauerspiel in einem Akt. In ders.: Dramatische Werke. Erster Theil. Braunschweig 1828.

Passy, Joseph: Thebas. Eine Tragödie mit dem Chor in fünf Akten. Wien und Triest 1805.

[Pelzel, Joseph Bernhard]: Die bedrängten Waisen. Ein Schauspiel in fünf Handlungen. Wien 1769.

Pelzel, Joseph Bernhard: Yariko. Ein Trauerspiel in einer Handlung. Wien 1770.

Perinet, Joachim: Der schwarze Domino. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Wien 1805.

Pichler, Caroline: Germanicus. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In dies.: Sämmtliche Werke. Bd. 8. Wien 1813. S. 11-154.

Pichler, Caroline: Heinrich von Hohenstauffen. Trauerspiel in fünf Aufzügen. In dies.: Sämmtliche Werke. Bd. 15. Wien 1815. S. 5-153.

Platen, August von: Die verhängnißvolle Gabel. Ein Lustspiel in fünf Akten. Stuttgart und Tübingen 1826.

Porzer, Max: Eumenes. Trauerspiel in fünf Akten. Landshut 1837.

Prätzel, Karl Gottlieb: Der vierzigste Geburtstag. Lustspiel in zwei Aufzügen. In Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande. 32. Jahrgang. Hamburg 1834. S. 83-162.

Putz, Robert Eduard von: Karl von Bourbon. Historische Tragödie in 5 Akten. Hannover 1845.

Raimund, Ferdinand: Die unheilbringende Krone, oder: König ohne Reich, Held ohne Muth, Schönheit ohne Jugend. Original-tragisch-komisches Zauberspiel in zwei Aufzügen. In ders.: Sämmtliche Werke. Bd. 4. Wien 1837. S. 1-150.

[Rathlef, Ernst Lorenz Michael]: Die Mohrinn zu Hamburg, Tragödie. Ohne Ort 1775.

Raupach, Ernst Benjamin Salomo: Die Erdennacht, ein dramatisches Gedicht in fünf Abtheilungen. Leipzig 1820.

Raupach, Ernst Benjamin Salomo: Die Königinnen. Ein dramatisches Gedicht in fünf Akten. Leipzig 1822.

Raupach, Ernst Benjamin Salomo: Schelle im Mond. Ein Märchen in vier Aufzügen und einem Vorspiele. Hamburg 1833.

Raupach, Ernst: Der Nibelungen-Hort. Tragödie in fünf Aufzügen, mit einem Vorspiel. Hamburg 1834.

Raupach, Ernst Benjamin Salomo: Robert der Teufel. Romantisches Schauspiel in fünf Aufzügen. Hamburg 1834.

Raupach, Ernst Benjamin Salomo: Der Müller und sein Kind. Volksdrama in fünf Aufzügen. Hamburg 1835.

Raupach, Ernst Benjamin Salomo: Die feindlichen Brüder oder: Homöopath und Allopath. Possensspiel in drei Aufzügen. In ders.: Dramatische Werke komischer Gattung. Bd. 4. Hamburg 1835. S. 1-116.

Raupach, Ernst Benjamin Salomo: Das Märchen im Traum. Ein dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen: der Abend, die Nacht und der Morgen. Hamburg 1836.

Raupach, Ernst Benjamin Salomo: Kaiser Heinrich der Sechste. II. Theil, oder: Heinrichs Tod. Historisches Drama in fünf Aufzügen. In ders.: Die Hohenstaufen, ein Cyclus historischer Dramen. Bd. 3: Kaiser Heinrich der Sechste. I. Theil, oder: Heinrich und die Welfen. Kaiser Heinrich der Sechste. II. Theil, oder: Heinrichs Tod. Hamburg 1837. S. 155-348.

Raupach, Ernst Benjamin Salomo: Kaiser Friedrich II. IV. Theil, oder: Friedrichs Tod. Historisches Drama in fünf Aufzügen, und einem Vorspiele. In ders.: Die Hohenstaufen, ein Cyclus historischer Dramen. Bd. 6: Kaiser Friedrich II. III. Theil, oder: Friedrich und Gregor. Kaiser Friedrich II. IV. Theil, oder: Friedrichs Tod. Hamburg 1837. S. 175-380..

Raupach, Ernst Benjamin Salomo: König Enzo. Historisches Drama in fünf Aufzügen und einem Vorspiele. In ders.: Die Hohenstaufen, ein Cyclus historischer Dramen. Bd. 7: König Enzo. Manfred, Fürst von Tarent. Hamburg 1837. S. 1-152.

Raupach, Ernst Benjamin Salomo: König Konradin, Historisches Drama in fünf Aufzügen und einem Vorspiele. In ders.: Die Hohenstaufen, ein Cyclus historischer Dramen. Bd. 8: König Manfred. König Konradin. Hamburg 1837. S. 175-344.

Raupach, Ernst: Themisto. Eine Tragödie in fünf Acten. Hamburg 1840.

Reinbold, Alwin: Das Opfer. Trauerspiel in zwei Akten. In ders.: Lyrische und dramatische Dichtungen. Leipzig 1846. S. 75-94.

Reitzenstein, Carl von: Die Negersclaven. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Iamaika [Schaumburg bei Wien] 1793.

Richter, Anton: Eumenides Döster. In Müllner, Adolph: Dramatische Werke. Erster Theil. Braunschweig 1828.

Rittershausen, Joseph Sebastian: Jerusalems Zerstörung. Trauerspiel in fünf Aufzügen mit Chören. Landshut 1811.

Rückert, Friedrich: Saul und David. Ein Drama der heiligen Geschichte. Erlangen 1843.

Rümel, Franz Xaver: Die Rebellen in Ungarn. Ein Schauspiel in vier Aufzügen. In Deutsche Schaubühne; oder dramatische Bibliothek der neuesten Lust-Schau-Sing- und Trauerspiele. Bd. 16. Augsburg und Leipzig ca. 1815.

Schenk, Eduard von: Henriette von England. Trauerspiel in fünf Aufzügen. In ders.: Schauspiele. Bd. 2. Stuttgart und Tübingen 1833. S. 1-124.

Schikaneder, Emanuel: Der Grandprofos. Ein Trauerspiel in vier Aufzügen. Regensburg 1787.

[Schiller, Friedrich]: Die Räuber. Ein Schauspiel. Frankfurt und Leipzig 1781.

Schiller, Friedrich: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. Mannheim 1783.

Schiller, Friedrich: Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. Mannheim 1784.

Schiller, Friedrich: Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören. Tübingen 1803.

Schiller, Friedrich: Wilhelm Tell. Schauspiel. Tübingen 1804.

Schink, Johann Friedrich: Die seelige Frau. In ders. Dramatisches Scherflein, ein Taschenbuch für die Bühne. Lüneburg 1810. S. 93-194.

Schink, Johann Friedrich: Der Kampf mit sich selbst. Ein Schauspiel in drei Abtheilungen. In ders.: Frauenhuldigung in drei dramatischen Dichtungen. Halle 1819. S. 151-227.

Schintling, Aloys von: Bartolo der Bandit. Ein Original Schauspiel in drey Aufzügen. Augsburg 1794.

Schleiß, Maximilian Joseph: Conradins des letzten Hohenstaufen Tod. Trauerspiel in fünf Aufzügen mit einem Vorspiele. Würzburg 1840.

Schmieder, Heinrich Gottlob: Gestorben und Entführt. Ein Lustspiel mit Gesang in drei Aufzügen. Frankfurt am Main 1789.

Schneider, Louis: Fröhlich, musikalisches Quodlibet in zwei Aufzügen. Musik von mehreren Komponisten. In ders.: Jokosus. Repertoire für das deutsche Liederspiel, Vaudeville und Quodlibet. Bd. 1. Berlin 1838. S. 121-185.

Schöne, Karl: Die Macht der Leidenschaft. Trauerspiel in vier Akten. Berlin 1818.

Schöne, Karl Christian Ludwig: Gustav Adolfs Tod. Trauerspiel in fünf Acten. Berlin 1818.

Schröder, Friedrich Ludwig: Der Vetter in Lissabon, ein Original-Lustspiel in drei Aufzügen. Bern 1786.

[Schummel, Johann Gottlieb]: Die Eroberung von Magdeburg. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Magdeburg 1774.

Schwarz, Johann Georg: Carmelia Ronardo. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Ohne Ort 1787.

Smets, Wilhelm: Die Blutbraut. Trauerspiel in vier Akten. Koblenz 1818.

Soden, Julius von: Aurore oder das Kind der Hölle. Schauspiel in fünf Akten. Chemnitz 1795.

Soden, Julis Graf von: Doktor Faust. Volks-Schauspiel in fünf Akten. Augsburg 1797.

Spach, Friedrich: Verbrechen aus Vaterliebe. Ein deutsches Originaltrauerspiel in vier Akten. Augsburg 1787.

[Starke, Carl]: Die traurige Hochzeitfeier oder Was kann Leidenschaft nicht? Ein Trauerspiel in drei Aufzügen. Prag und Wien 1786.

[Steigentesch, August von]: Der Schiffbruch oder die Erben. Lustspiel in einem Act. Frankfurt am Main 1798.

[Steltzer, Christian Julius Ludwig]: Franziska Montenegro. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Magdeburg und Leipzig 1781.

Stolberg, Friedrich Leopold Graf zu: Timoleon. Ein Trauerspiel mit Chören. Manuscript für Freunde. Kopenhagen 1784.

[Thilo, Friedrich Gottlieb]: Die großmüthigen Erben. Ein Lustspiel in einem Aufzuge. Frankfurt a.M. und Leipzig 1776.

Tieck: Leben und Tod der heiligen Genoveva. Ein Trauerspiel. In ders.: Romantische Dichtungen. Zweiter Theil. Jena 1800. S. 1-330.

Tieck, Ludwig: Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens. Eine Tragödie. In ders.: Romantische Dichtungen. Bd. 2. Jena 1800. S. 465-506.

Tieck, Ludwig: Karl von Berneck. Trauerspiel in fünf Aufzügen. 1795. In ders.: Schriften. Eilfter Band. Berlin 1829. S. 1-144.

[Toerring, Josef August von]: Agnes Bernauerinn. Ein vaterländisches Trauerspiel. [München] 1780.

[Toerring, Josef August von]: Agnes Bernauerinn. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Wien 1781.

[Toerring, Josef August von]: Kaspar der Thorringer. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Frankfurt und Leipzig 1785.

Uechtritz, Friedrich von: Alexander und Darius. Trauerspiel. Mit einer Vorrede von L. Tieck. Berlin 1827.

Uechtritz, Friedrich von: Rosamunde. Ein Trauerspiel. Düsseldorf 1834.

Uhland, Ludwig: Ernst, Herzog von Schwaben. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Heidelberg 1818.

Uhland, Ludwig: Ludwig der Baier. Schauspiel in fünf Aufzügen. Berlin 1819.

Voll, Matthäus: Belino und Rosaura. Eine romantisch-komische Oper in drey Aufzügen. Wien 1807.

Wachter, Ferdinand: Brunhild. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Jena 1821.

Wachter, Ferdinand: Rosimund. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In ders.: Rosimund, ein Trauerspiel. Und Minnelieder. Jena 1823. S. 1-110.

[Wagner, Heinrich Leopold]: Die Kindermörderinn. Ein Trauerspiel. [Leipzig] 1776.

Wagner, Heinrich Leopold: Evchen Humbrecht oder Ihr Mütter merkts Euch! Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Frankfurt am Main 1779.

Wehrmann, Eduard: Das Turnier zu Hoheneck. Ritterschauspiel in fünf Akten. Quedlinburg und Leipzig 1825.

Weidmann, Franz Carl: Die Geächteten. Schauspiel in vier Aufzügen. Wien 1826.

Weidmann, Paul: Abdalah oder Keine Wohlthat bleibt unbelohnt. Ein deutsches Originaldrama von einem Aufzug. Wien 1771.

Weidmann, Paul: Pedro und Ines. Ein deutsches Originaltrauerspiel in Versen von fünf Aufzügen. Wien 1771.

Weidmann, Paul: Pizarro oder die Amerikaner. Ein deutsches Originaltrauerspiel in Versen von fünf Aufzügen. Wien 1772.

[Weidmann, Paul]: Johann Faust. Ein allegorisches Drama von fünf Aufzügen. Prag 1775.

Weiß, Christian Felix: Rosemunde. In: Theater der Deutschen. Vierter Theil. Berlin und Leipzig 1767. S. 1-72.

Weiß, Christian Felix: Romeo und Julie, ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. In Theater der Deutschen. Bd. 7. Berlin und Leipzig 1768. S. 1-108.

Weiß, Christian Felix: Richard der Dritte. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In ders: Trauerspiele. Bd. 1. Karlsruhe 1776. S. 113-232.

Weiß, Christian Felix: Romeo und Julie. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. In ders.: Trauerspiele. Bd. 4. Schaffhausen 1776. S. 97-232.

Weiß, Christian Felix: Edelmuth in Niedrigkeit, ein Schauspiel für Kinder in Einem Aufzuge. Leipzig 1777.

Weißenthurn, Johanna Franul von: Die Erben. Lustspiel in vier Aufzügen. Augsburg 1808.

Werner, Friedrich Ludwig Zacharias: Attila, König der Hunnen. Eine romantische Tragödie in fünf Akten. Berlin 1808.

Werner, Friedrich Ludwig Zacharias: Der vierundzwanzigste Februar. Eine Tragödie in einem Akt. Neue unveränderte Auflage. Wien 1815.

Werner, Friedrich Ludwig Zacharias: Die Mutter der Makkabäer. Tragödie in fünf Akten. Wien 1820.

Werthes, Friedrich August Clemens: Niklas Zrini oder die Belagerung von Sigeth. Ein historisches Trauerspiel in drey Aufzügen. Wien 1790.

Werthes, Friedrich August Clemens: Conradin von Schwaben. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Grätz 1800.

Westphalen, Engel Christine: Charlotte Corday. Tragödie in fünf Akten mit Chören. Hamburg 1804.



Willer: Werther. Ein bürgerliches Trauerspiel in Prosa und drei Akten. Frankfurt und Leipzig 1778.

Winterling, Christian Martin: Theodor und Euphrasia. Trauerspiel in fünf Acten. In ders.: Poetische Werke. Bd. 1. Erlangen 1844. S. 5-120.

[Wucherer, Wilhelm Friedrich]: Julie, oder die Gerettete Kinds-Mörderinn. Ein deutsches Original Schauspiel für unsere Zeiten in drey Aufzügen. Düsseldorf 1782.

Würkert, Friedrich Ludwig: Der Schwur. Trauerspiel in vier Acten. In ders.: Dramatische Dichtungen. Leipzig 1821. S. 77-203.

Zahlhas, Johann Baptist: Thassilo der Zweite, Herzog von Baiern. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Leipzig 1820.

Ziegler, Friedrich Wilhelm: Die vier Temperamente. Original-Lustspiel in drei Aufzügen. Dresden 1821.

Zschokke, Heinrich: Abällino der grosse Bandit. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, nach der Geschichte dieses Namens von demselben Verfasser. Leipzig und Frankfurt an der Oder 1795.

Zschokke, Heinrich: Abällino der grosse Bandit. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Zweite, vom Verfasser, für die Bühne, abgeändert Ausgabe. Leipzig und Frankfurt an der Oder 1796.

Zschokke, Heinrich: Hippolyt und Roswida. Schauspiel in vier Aufzügen. Zürich 1803.

#### **9.4. Verzeichnis verwendeter Sekundärliteratur und weiterführender Literatur**

Das folgende Verzeichnis listet sämtliche in der Arbeit verwendete Sekundärliteratur sowie alle verwendeten nicht dramatischen Schriften alphabetisch nach dem Namen des Autors auf.

Alt, Peter-André: Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers. München 2008.

[Anonym]: Erzählung der grausamen That deß rasenden Pöbels/ Der im Haag entstandenen Auffruhr Nebenst dem jämmerlichen Tod der Herren Johann und Cornelius de Witt/ auß der im Grafen Haag gedruckten Copey ins Teutsche übersetzt. 1672.

[Anonym]: Abhandlung von denen auf der Schaubühne sterbenden Personen; in sofern man sie nemlich vor den Augen der Zuschauer solle sterben oder ihren Tod erzählen lassen. In: Gottsched, Johann Christoph: Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. Funfzehendes Stück. Leipzig 1736. S. 390-406.

Arnold, Franz Robert: Das Deutsche Drama. München 1925.

Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 7. Auflage. Stuttgart und Weimar 2009.

Balhar, Susanne: Das Schicksalsdrama im 19. Jahrhundert. Variationen eines romantischen Modells. München 2004.

Bartscherer, Christoph: Heinrich Heines religiöse Revolution. Freiburg 2005.

Bernhart, Toni: Die Vermessung der Farben in der Sprache. Zur Berlin-Kay-Hypothese in der Literaturwissenschaft. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Heft 150. Stuttgart und Weimar 2008.

Bertram, Christian August von (Hg.): Litteratur- und Theater-Zeitung. Des ersten Jahrgangs erster Theil. Berlin 1778.

Biedenfeld, Ferdinand von: Winterabende. Eine Sammlung dramatischer Beyträge für leichte Unterhaltung und Darstellung bestimmt. Bd. 1. Bamberg und Würzburg 1822.

Birken, Siegmund: Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst / oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy. Nürnberg 1679.

Blätter für literarische Unterhaltung. Jahrgang 1844. Bd. 1. Leipzig 1844.

Blum/Herloßsohn/Marggraf (Hg.): Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Bd. 1. Altenburg und Leipzig 1839.

Blum/Herloßsohn/Marggraf (Hg.): Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Bd. 5. Altenburg und Leipzig 1841.

Blum/Herloßsohn/Marggraf (Hg.): Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Bd. 6. Altenburg und Leipzig 1842.

Brahm, Otto: Das deutsche Ritterdrama des achtzehnten Jahrhunderts. Studien über Joseph August von Törring, seine Vorgänger und Nachfolger. Straßburg 1880.

Brentano, Clemens: Die Entstehung und der Schluss des romantischen Schauspiels »Die Gründung Prags«. In ders.: Die Gründung Prags. Norderstedt 2014. S. 3-12.

Büchner, Georg: Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. München 2009.

Butterkeit, Helge: Zensur und Öffentlichkeit in Leipzig 1806 bis 1813. Berlin 2009.

Croker, John Wilson: History oft the guillotine. London 1853.

Daniel, Ute: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart 1995.

Didaskalia oder Blätter für Geist, Gemüth und Publizität. Nr. 316 vom 11. November 1824. Frankfurt am Main. 1824.

Dobner, Felix Jakob (Hg.): Prager gelehrte Nachrichten. Bd. 1. Prag 1771. S. 359.

Dülmen, Richard van: Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit. München 2010.

Düringer; Bartels (Hg.): Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters. Leipzig 1841.

Fischer/Gentz (Hg.): Deutsche Monatsschrift. 1. Band. Leipzig 1799.

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. 14. Auflage. Frankfurt am Main 2013.

Fremont-Barnes, Gregory (Hg.): Encyclopedia of the Age of Political Revolutions and New Ideologies, 1760-1815. Bd. 1. Westport 2007.

Gandert, Gero (Hg.): Der Film der Weimarer Republik. 1929. Berlin 1993.

Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main und New York 1987.

Goethe, Johann Wolfgang von: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Bd. 1. Tübingen 1811.

Goetz, Thomas: Poetik des Nachrufs. Zur Kultur der Nekrologie und zur Nachrufszene auf dem Theater. Wien, Köln und Weimar 2008.

Guthke, Karl S.: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. 2., erweiterte und bearb. Auflage. Tübingen 2005.

Hagen, Ernst August: Geschichte des Theaters in Preußen, vornämlich der Bühnen in Königsberg und Danzig von ihren ersten Anfängen bis zu den Gastspielen J. Fischer's und L. Devrient's. Königsberg 1854.

Harrsdörfer, Georg Philipp: Poetischē Trichters zweyter Theil. Nürnberg 1648.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik. Dritter Theil. Berlin 1838.

Heinzen, Karl: Mehr als zwanzig Bände. Darmstadt 1845.

Henning, Hans: Faust-Bibliographie. Teil 2. Goethes Faust. Bd. 2. Sekundärliteratur zu Goethes „Faust“. Berlin 1970.

Hesselmann, Peter: Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 2002.

Houben, Heinrich Hubert: Polizei und Zensur. Paderborn 2013.

Immer, Nikolas: Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie. Heidelberg 2008.

Kalckreuth, Friedrich von: Dramatische Dichtungen. Bd. 1 und 2. Leipzig 1824.

Kapusta, Danijela: Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende. München 2011.

- Karthaus, Ulrich: Sturm und Drang. Epoche – Werke – Wirkung. 2. Auflage. München 2007.
- Kaufmann, Walter: Tragödie und Philosophie. Tübingen 1980.
- Kiesewetter, Hubert: Die Industrialisierung Sachsens. Ein regional-vergleichendes Erklärungsmodell. Stuttgart 2007.
- Knedlik, Manfred: Aufklärung in München. Schlaglichter einer Aufbruchszeit. Regensburg 2015.
- Kneißl, Daniela: Die Republik im Zwielficht. Zur Metaphorik von Licht und Finsternis in der französischen Bildpublizistik 1871-1914. München 2010.
- Knudsen, Hans: Deutsche Theatergeschichte. Stuttgart 1959.
- Köpp, Claus Friedrich: Klassizitätstendenz und Poetizität der Weltgeschichte. Bd. 2. Bielefeld 1996.
- Korthals, Holger: Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur. Berlin 2003.
- Kraft, Herbert: Das Schicksalsdrama. Interpretation und Kritik einer literarischen Reihe. Tübingen 1974.
- Krug, Wilhelm Trautgott: Geschmacklehre oder Aesthetik. Erste Abtheilung. Wien 1818.
- Leisewitz, Johann Anton: Julius von Tarent. Leipzig 1776.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart 2006.
- Letteris, M. (Hg.): Wiener Monatsblätter. Zeitschrift für Tagsgeschehen, Kunst, Literatur und Theater. 1. Jahrgang. 9. Heft. Wien 1849.
- Löffler, Dietrich: Literarische Zensur. In Franzmann, Bodo (Hg.): Handbuch Lesen. München 1999. S. 329-355.
- Marwinski, Stöcker (Hg.): Heinrich Heine. Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Berlin 1996.
- Mbakop, Hilaire: Zur Problematik von Freiheit und Individualität. Eine Untersuchung zu Goethes „Götz von Berlichingen“ und „Egmont“. Marburg 1999.

Meyer, Reinhart: *Bibliographia dramatica et dramaticorum*. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart. Abt. 2, Bd. 28. Tübingen 2008.

Meyer, Reinhart: Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie. In ders.: *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Wien 2012. S. 3-18.

Meyer, Reinhart: Der Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der deutschen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In ders.: *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Wien 2012. S. 341-400.

Moretti, Franco: *Kurven, Karten, Stammbäume*. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte. Frankfurt am Main 2009.

Moretti, Franco: *Network Theory, Plot Analysis*. In ders.: *Distant Reading*. London und New York 2013. S. 211-240.

*Morgenblatt für gebildete Stände*. Fünfzehnter Jahrgang. 1821. Januar. Stuttgart und Tübingen 1821.

*Morgenblatt für gebildete Leser*. Sechsenddreißigster Jahrgang. Januar. Stuttgart und Tübingen 1842.

Müllner, Adolph: *Müllner's dramatische Werke*. 8. Theil. *Meine Lämmer und ihre Hirten*. Wolfenbüttel 1828.

Nicolai, Friedrich (Hg.): *Allgemeine Deutsche Bibliothek*. 17. Band. Berlin und Stettin 1772.

Nicolai, Friedrich (Hg.): *Anhang zu dem drey und funfzigsten bis sechs und achtzigsten Bande der allgemeinen deutschen Bibliothek*. Dritte Abtheilung. Berlin und Stettin 1787.

Nutz, Thomas: *Strafanstalt als Besserungsmaschine*. Reformdiskurs und Gefängniswissenschaft 1775-1848. München 2001.

Petronius; Gröninger, Adolf (Übers.): *Satyricon* samt Nodots Ausfüllung. Berlin 1796.

Pfister, Manfred: *Das Drama*. 11. Auflage. München 2001.

Port, Ulrich: Vom ‚erhabenen Drama der Revolution‘ zum ‚Selbstgefühl‘ ihrer Opfer. Pathosformeln und Affektdramaturgie in Büchners „Dantons Tod“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 02/2004 (123. Band). Berlin 2004.

Pürer, Heinz; Raabe, Johannes: Presse in Deutschland. 3., völlig überarbeitete u. erweiterte Auflage. Konstanz 2007.

Reichard, Heinrich August Ottokar (Hg.): Theater-Journal für Deutschland. 12. Stück. Gotha 1779.

Reif, Heinz: Räuber, Volk und Obrigkeit. Studien zur Geschichte der Kriminalität in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main. 1984.

Riedl, Peter Philipp: Öffentliche Rede in der Zeitenwende. Deutsche Literatur und Geschichte um 1800. Tübingen 1997.

Roth, Albrecht Christian: Körtzliche / Doch deutliche und richtige Einleitung zu den Eigentlich so benahmten Poetischen Gedichten [...]. Leipzig 1688.

Rüve, Gerlind: Scheintod. Zur kulturellen Bedeutung der Schwelle zwischen Leben und Tod um 1800. Bielefeld 2008.

Sauer, August (Hg.): Grillparzers sämtliche Werke in zwanzig Bänden. Bd. 18. Stuttgart und Berlin [1893].

Saupe, Achim: Der Historiker als Detektiv – der Detektiv als Historiker. Historik, Kriminalistik und der Nationalsozialismus als Kriminalroman. Bielefeld 2009. S. 184.

Schäfer, Daniel: Quid sit mors. Medizinische Todesdefinitionen im frühneuzeitlichen Gelehrten Diskurs. In: Jaumann, Herbert (Hg.); Stiening, Gideon (Hg.): Neue Diskurse der Gelehrtenkultur in der frühen Neuzeit. Ein Handbuch. Berlin und Boston 2016. S. 701-738.

Schiller, Friedrich: ueber das Pathetische. In ders.: Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. Stuttgart 2009. S. 69-98.

Schiller, Friedrich: Ueber das Erhabene. In ders.: Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. Stuttgart 2009. S. 99-117.

Schmidt, Erich: Heinrich Leopold Wagner. Goethes Jugendgenosse. Jena 1875. S. 66-72.

Schmidt, Jochen: Goethes Faust, erster und zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung. 2., durchgesehene Auflage. München 2001.

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 2. Leipzig 1844.

Schulz, Andreas: Vormundschaft und Protektion. Eliten und Bürger in Bremen 1750-1880. München 2002.

Sexau, Richard: Der Tod im Deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts (von Gryphius bis zum Sturm und Drang). Bern 1906.

Siemann, Wolfram: Vom Staatenbund zum Nationalstaat. Deutschland 1806-1871. München 1995.

Sørensen, Bengt Algot: Die politische Analogie und der Begriff des Landesvaters. In dies.: Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984. S. 48-57.

Steger, Franz (Hg.): Ergänzungs-Conversationslexikon. Bd. 9. Leipzig und Meissen 1846.

Stilling, Heinrich: Scenen aus dem Geisterreiche. 4. Auflage. Bd. 1 und 2. Stuttgart 1831.

Sträßner, Matthias: Analytisches Drama. München 1980.

Struck, Wolfgang: Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration. Tübingen 1997.

Tieck, Ludwig: Schriften. Eilfter Band. Berlin 1829.

Tolar, Günter: So ein Theater! Die Geschichte des Theaters an der Wien. Wien 1991.

Wagner, Meike: Theater und Öffentlichkeit im Vormärz. Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis. Berlin 2013.

Weber-Fas, Rudolf: Epochen deutscher Staatlichkeit. Vom Reich der Franken bis zur Bundesrepublik. Stuttgart 2006.

Žmegač, Viktor (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band I/2. 4. Auflage. Weinheim 1996.

Zschocke, Helmut: Alt-Berliner Bauten auf Wanderschaft. Norderstedt 2014.